

Maureen Marozeau

Um Van Gogh no Galinheiro

e outras incríveis aventuras de Obras-Primas da Arte

Tradução Maria Luiza Newlands

Edições de Janeiro

(©) 2015 desta edição, Edições de Janeiro

©Philippe Rey Editeur, 2014

Título original: Un Van Gogh au poulailler

Tradução: Maria Luiza Newlands

Créditos da edição brasileira

Tradução MARIA LUIZA NEWLANDS

Copidesque LAURA FOLGUEIRA

Revisão IRENE SERRA THADEU C. SANTOS

Capa FERNANDA MELLO & ANGELO ALLEVATO BOTTINO

Diagramação FILIGRANA DESIGN

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA FONTE

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

M314u

Marozeau, Maureen

Um Van Gogh no galinheiro: e outras incríveis aventuras de obras-primas da arte / Maureen Marozeau; tradução Maria Luiza Newlands. - 1. ed. - Rio de Janeiro: Edições de Janeiro, 2015.

312 p.: il.

ISBN 978-85-67854-73-1



Tradução de: Un Van Gogh au poulailler

1. Pintores 2. Artes. 3.Cultura. I. Título.

15-23954 CDD: 700 CDU: 7

EDIÇÕES DE JANEIRO

Rua da Glória 344, sala 103, Glória 20241-180 Rio de Janeiro, RJ

55 (21) 3988-0060

[contato@edicoesdejaneiro.com.br](mailto:contato@edicoesdejaneiro.com.br)      [www.edicoesdejaneiro.com.br](http://www.edicoesdejaneiro.com.br)

## SUMÁRIO

### - PREFÁCIO

### - RAINHA DE BELEZA

Busto de Nefertiti

### - A VITÓRIA DE PERSÉFONE

A deusa de Morgantina

### - A OBRA DE ARTE MAIS COBIÇADA DE TODOS OS TEMPOS

Adoração do Cordeiro místico

Hubert e Jan van Eyck

### - UMA OBRA-PRIMA QUE NASCEU NO SANGUE

A descida da cruz ou A deposição de Cristo

Rafael Sanzio

### - DE PERDER A CABEÇA

Retrato de Lisa Gherardini, chamada de A Gioconda ou Mona Lisa Leonardo da Vinci

### - O VERMEER PREFERIDO DE HITLER

O astrônomo Johannes Vermeer

### - QUANDO O SOL ENVELHECEU

Estátua equestre de Luís XIV Gian Lorenzo Bernini e François Girardon

- ENCONTROS NO CUME

Retrato do duque de Wellington Francisco Goya

- RAINHA POR NOVE DIAS

A execução de lady Jane Grey Paul Delaroche

- A VERDADE TODA NUA

A origem do mundo Gustave Courbet

- O MÉDICO ARLESIANO QUE SE TORNOU SÚDITO DO IMPÉRIO SOVIÉTICO

Retrato do doutor Félix Rey Vincent van Gogh

- A PAIXÃO DE GUERNICA

Guernica Pablo Picasso

## **AGRADECIMENTOS**

Para Grace S. e Micha

“Ser plenamente você mesmo não é nada fácil.”

## PREFÁCIO

O fotógrafo britânico Martin Parr não foi o primeiro a ter esta ideia: imortalizar o mar de mãos crispadas segurando smartphones apontados para a Mona Lisa. Mal emoldurada, muitas vezes mal iluminada, as cores alteradas... A Mona Lisa aparece multiplicada nessas pequenas telas sem as quais uma nova geração de visitantes do museu parece não saber viver, como se fossem um cordão umbilical que os ligasse à vida "real"... A pintura verdadeira, a de Leonardo da Vinci, é visível ao fundo. Indistinta e do tamanho de um selo postal, é apenas uma vaga lembrança do retrato que desperta imensa atenção há seis séculos. Como explicar essa aglomeração confusa de visitantes teleguiados? É a pintura mais famosa do mundo, ora! Sim, mas por quê? Por que metralhar nervosamente esse pequeno quadro de madeira de choupo como se estivesse ameaçado de desaparecer de uma hora para a outra, enquanto ao seu redor sobejam obras-primas? Dan Brown, evidentemente, esteve lá com seu O Código Da Vinci, romance fantasioso, comprado às cegas por muitos leitores, que é uma gota no oceano de histórias e anedotas de todos os tipos que envolvem a Mona Lisa... Que A Gioconda é hoje prisioneira de seu sucesso não é novidade. Mas quantos de seus visitantes conhecem ao menos a origem de tudo isso?

O objetivo deste livro é contar de maneira leve, mas com a devida seriedade, as tribulações muitas vezes desconhecidas de algumas obras de arte que se tornaram icônicas. Sem querer ofender o pintor Maurice Denis e seu famoso postulado de que um quadro, "antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma historieta qualquer, é, em essência, uma superfície plana coberta de cores dispostas em uma determinada ordem", algumas obras adquiriram status de personagens em si, podendo se orgulhar de terem vivido uma vida rica e muitas vezes bastante agitada. O inconsciente coletivo teve tempo para digerir esses acontecimentos e conservar deles apenas a celebridade como fato consumado.

É certo que a beleza do Busto de Nefertiti, orgulho do Neues Museum, em Berlim, é tão moderna que não é necessário explicar a atração que exerce. Mas essa modernidade não seria um tanto suspeita? Qual espectador de agora captaria a referência, muito presente no início dos anos 1960, feita no filme 007 contra o satânico Dr. No, onde se vê um quadro de Francisco de Goya no covil subaquático do cientista louco? Poucos se lembram de que o Retrato do duque de Wellington havia desaparecido misteriosamente das paredes da National

Gallery, em Londres, na ocasião em que o filme de espionagem estava sendo rodado. E como explicar que uma escultura encomendada por Luís XIV em pessoa a Gian Lorenzo Bernini, considerado então o novo Michelangelo, tenha sido até pouco tempo relegada a um canto do parque de Versalhes? Os detalhes sangrentos dos assassinatos em série associados ao A descida da cruz, também conhecido como A deposição de Cristo, de Rafael Sanzio, constam em todos os guias da Galeria Borghese, museu romano onde se encontra. Mas afinal que mensagem o jovem prodígio da pintura queria transmitir em seu quadro? E por que o público também sempre foi fascinado por A execução de lady Jane Grey, de Paul Delaroche? Apesar de beber nas fontes de textos dos melhores historiadores da arte e críticos, ainda assim este punhado de ensaios não tem a pretensão de ser uma ferramenta científica e nem um relatório abrangente. As aventuras dessas doze obras-primas são a oportunidade para um passeio pelos bastidores do mundo da arte e, muitas vezes, uma reflexão sobre sua evolução.

A devolução da Deusa de Morgantina, que causou a queda de uma famosa curadora do museu J. Paul Getty, em Los Angeles, é, na realidade, indissociável da adaptação forçada da mentalidade pós-colonial ao comportamento ético e transparente do mercado de antiguidades que foi defendido pela Unesco. As desventuras do Retrato do doutor Félix Rey, de Vincent van Gogh, encontrado num galinheiro de Aix-en-Provence, cidade situada na região Sudeste da França, e que foi parar no Museu Pushkin, em Moscou, dizem muito sobre os métodos drásticos de apreensão de obras de arte de particulares durante a Revolução Russa e sobre a dificuldade ainda muito atual de alguns proprietários para reaver seus bens. Vítima da barbárie nazista, O astrônomo, de Vermeer, é uma testemunha privilegiada do papel da arte na dominação de um povo sobre outro. As apreensões de bens durante conflitos entre nações remontam à Antiguidade, mas Adolf Hitler e, antes dele, a França da Revolução Francesa fizeram desses saques operações organizadas em grande escala, de uma sistematização estonteadora. Diante destas "obras-vítimas", Guernica, de Pablo Picasso, foi criada para desempenhar um papel político ativo e denunciar o cinismo daqueles a quem um quadro incomoda mais do que a atrocidade concreta da guerra. Outras obras, ainda, frequentam regularmente as manchetes dos jornais, comprovando sua posição inabalável de ícones. Entre elas, A origem do mundo, de Gustave Courbet, que uma artista de Luxemburgo recentemente tentou "recriar", sentada junto ao quadro no Museu d'Orsay em Paris, ou o retábulo de O Cordeiro místico dos irmãos Hubert e Jan van Eyck, orgulho da cidade de Ghent, na Bélgica, cuja investigação para encontrar um dos painéis que completam a obra mantém os belgas em suspense há várias décadas. Se alguns



comparam os museus a túmulos para a arte, estas histórias mostram que essas instituições nem sempre são os lugares sacrossantos como alguns imaginam. Os museus estão longe de significar a morte para as obras-primas, as quais, no entanto, não estão protegidas de apreensões, roubos, agressões, operações comerciais e diplomáticas. Este livro é uma oportunidade para louvar a coragem de alguns e lamentar a inconsciência de outros.

## **RAINHA DE BELEZA**

### **Busto de Nefertiti**

A beleza de um rosto é a sua simetria, diz-se. A do rosto de Nefertiti, soberana do Egito, era simplesmente perfeita. Seja como for, é a visão que se tem da joia das coleções egípcias do Neues Museum, de Berlim: um busto policromado que se calcula ter sido feito há cerca de mais de 33 séculos. Um porte altivo de rainha. Um rosto oval de desenho impecável, pescoço delgado, esguio, sobrancelhas finamente arqueadas, nariz harmonioso, sem defeitos, maçãs do rosto elegantemente salientes, lábios cheios, de uma sensualidade quase provocante. Um único detalhe estraga o conjunto: a bela é caolha. A cavidade esquerda está aflitivamente vazia do quartzo que representaria a íris. Contudo, mesmo não tendo um olho, Nefertiti ainda assim é uma verdadeira rainha de beleza. A história tem o dom de se repetir. O Museu Egípcio de Berlim, coleção que pertence ao Neues Museum, tem no Busto de Nefertiti a sua A Gioconda. A deusa egípcia simboliza a instituição, aparece em todo o material promocional e atrai multidões. Como a Mona Lisa, o Busto de Nefertiti tem causado confusão desde sua descoberta em dezembro de 1912 e fez mais de um de seus admiradores perder a cabeça.

As origens de tal paixão, no entanto, são bastante diferentes. Como bem explicou o historiador de arte André Chastel, a popularidade de Mona Lisa é tal que o quadro sofre a síndrome da desencarnação. Os visitantes que hoje se acotovela na Sala dos Estados do Museu do Louvre vão ver o "objeto" A Gioconda. Querem fotografá-lo, filmá-lo em seus telefones celulares para poder dizer "eu estive lá". Confrontados com um esquema de segurança dissuasivo, esses visitantes têm dificuldade de admirar as qualidades intrínsecas da obra. Apenas a comissão de especialistas que se reúne todos os anos para examinar a Mona Lisa sob uma lupa está em condições de apreciar a delicadeza dos belos traços que vivem confinados em sua câmara de ar-condicionado. Em Berlim, o Busto de Nefertiti é muito mais acessível. O público a admira sem conhecer sua trajetória rocambolesca, o mistério que cerca suas origens, sua autenticidade contestada e os reiterados pedidos de retorno vindos do Egito. O público vai à sala da cúpula, onde ela reina sozinha por trás de sua alta vitrine blindada, para se deleitar com uma beleza de espantosa modernidade. Poucas obras de arte podem se gabar de exercer tamanha atração, tanto sobre os mais eruditos quanto sobre os mais incultos. Uma beleza universal e desconcertante, pois o busto tem

características plásticas que respondem tão bem ao gosto dos séculos XX e XXI que causa estranhamento, mesmo entre os especialistas. Não são apenas suas qualidades estéticas que levantam suspeitas. Toda a história em torno da descoberta do busto pelo arqueólogo alemão Ludwig Borchardt no sítio arqueológico de Tell el-Amarna, a saída complicada do território egípcio e sua apresentação tardia ao Museu de Berlim fornecem zonas de sombra suficientes para semear a discórdia no seio da comunidade de egiptólogos. Para os conservadores do Museu de Berlim, a autenticidade do busto em pedra calcária não é posta em dúvida. A lógica deles é implacável: questioná-la seria matar a galinha dos ovos de ouro!

## **A BELA CHEGOU**

A rainha de estuque fez sua primeira aparição pública em 1924 no Museu Egípcio de Berlim. Foi a obra central da exposição de uma seleção de cerca de 5.500 peças escavadas por equipes alemãs no sítio arqueológico de Tell el-Amarna. Apresentando os melhores exemplos da arte de Amarna que os arqueólogos, a princípio, não apreciavam muito, a exposição popularizou um estilo de cativante modernidade - pelo menos aos olhos do público, ainda sob o feitiço das volutas da Art Nouveau. Essa quebra marcante na tradição da arte egípcia apareceu sob influência do reinado de Amenófis IV (1352-1336 a.C.), e marca o início do Novo Império. No Egito tomado pelo misticismo, o jovem faraó impôs o culto de Aton (o Sol), construiu novos locais de culto e adotou um novo nome: Akhenaton. Tell el-Amarna, no Médio Egito, foi onde estabeleceu sua corte, marcando a ruptura com o clero de Amon em Karnak. Os artistas seguiram o exemplo.

Abandonaram a celebração da força e da glória militar que caracterizou o culto do inacessível deus Amon. Entrou em voga um estilo mais intimista, carregado de emoção. Expressionista e viva, a arte de Amarna se distingue por suas linhas flexíveis, seu interesse pelas cenas da vida cotidiana e do ambiente natural. Os retratos da família real, e em geral a representação das figuras humanas, tomaram como referência as particularidades da fisionomia do faraó. Crânio alongado, rosto emaciado, lábios fartos, queixo pronunciado, ombros e braços pouco desenvolvidos e quadris generosos: Akhenaton fez de suas taras físicas um novo padrão de beleza, impondo até mesmo aos bebês do reino uma deformação do crânio à sua imagem. Somente sua esposa Nefertiti, cujo nome significa "a bela chegou", escapou desse filtro estetizante. As diferentes

representações que chegaram nos ganharam certamente em expressividade e sedução, mas mantêm a grande simplicidade formal da arte egípcia tradicional. Voltemos ao ano de 1924.

O Busto de Nefertiti foi integrar oficialmente as coleções do Museu de Berlim doze anos após ter sido descoberto. É de se admirar que o primeiro homem a sucumbir a seu feitiço fosse um príncipe? Sua Alteza, o príncipe João Jorge da Saxônia e sua segunda esposa, a princesa Maria Imaculada de Bourbon-Duas Sicílias, acompanhados da princesa Mathilde de Saxe, assistiam às escavações em Tell el-Amarna quando o busto apareceu. Ao visitar o sítio arqueológico de Ludwig Borchardt, as altezas ficam encantadas com tanta graciosidade e insistem que o momento seja imortalizado - o Instituto Suíço do Cairo mantém fotografias, algumas das quais saíram na imprensa, mostrando as duas princesas posando, orgulhosas, perto do busto.

Em Berlim, a reação foi semelhante. Uma vez levantado o véu sobre essa grande descoberta, o público alemão se apaixonou. Enfurecido ao ver que tal maravilha lhe escapara entre os dedos, o Egito deu início a uma série de recriminações, apontando as circunstâncias em que o busto teria seguido rumo à Alemanha. Lembremos que, na época da descoberta, o Egito estava sob ocupação britânica. No dia 20 de janeiro de 1913, quando terminou o trabalho das escavações em Tell el-Amarna, o espólio foi dividido em partes rigorosamente iguais, conforme o estipulado em lei recente, entre as equipes alemãs da Deutsche Orient-Gesellschaft (DOG), uma empresa particular que financiou os trabalhos do sítio arqueológico de Borchardt, e o Departamento de Antiguidades do Egito. Ou seja, entre o Museu de Berlim e o Museu do Cairo. De acordo com um relatório da Deutsche Orient-Gesellschaft, o representante do museu egípcio no Cairo e responsável pela partilha, o egiptólogo francês Gustave Lefebvre, examinou primeiro um conjunto de fotografias que lhe foram fornecidas. Mais tarde, tomou-se conhecimento da confissão de Borchardt: a fotografia do Busto de Nefertiti havia sido deliberadamente escolhida para "ninguém poder identificar a beleza do busto em conjunto, e que fosse suficiente para refutar, se necessário, qualquer discussão posterior entre as três partes sobre uma tentativa de dissimulação". Lefebvre, em seguida, examinou a lista de objetos, já divididos em dois lotes de valor equivalente. Na coluna da direita (para o Museu de Berlim), o Busto de Nefertiti vinha em primeiro lugar de uma lista de 25 estátuas de gesso. Na coluna da esquerda (para o Museu do Cairo), uma dezena de objetos de pedra calcária, o primeiro sendo uma bela estela policromada de Akhenaton, Nefertiti e suas três filhas, cuja única outra variante

conhecida estava em... Berlim. Sua originalidade e grande beleza monopolizaram a atenção. Lefebvre aceitou os termos da divisão; reservar artefatos de pedra para o Museu do Cairo era sensato. O que ele não sabia, e que Borchardt teve o cuidado de não deixar claro, é que o Busto de Nefertiti era uma escultura de pedra coberta com uma fina camada de gesso, não uma estátua de gesso, como mostrado na lista da partilha. Informado do embuste, o secretário da DOG, Bruno Guterbock, manifestou sua desaprovação, mas Borchardt não cedeu. Ele sabia perfeitamente que Lefebvre era especialista em papiros antigos e não dominava a arte da estatuária egípcia.

Se a trapaça fosse descoberta, o arqueólogo alemão estaria disposto a admitir que se enganara sobre a mercadoria. Depois de uma refeição bem regada, passaram para a revisão das caixas em que os achados estavam armazenados. Mais uma vez, Guterbock comentou a má qualidade da iluminação no armazém. Momento de suspense hitchcockiano: o busto estava ali, enrolado em um pano, pronto para ser examinado por Lefebvre, mas o arqueólogo francês se contentou com apenas uma olhadela superficial para dar o seu consentimento. Teria sido suficiente levantar o busto para perceber que seu peso ultrapassava muito o de uma simples estátua de gesso. Mais de dez anos depois, quando perguntado sobre as circunstâncias da partilha, Lefebvre disse que não se lembrava de ter visto o busto. Seu superior, Pierre Lacau, diretor-geral do Departamento de Antiguidades do Egito, no Cairo, o apoiou: "Lefebvre [...], sem se lembrar com precisão, acredita que o busto deve lhe ter sido mostrado e que ele se enganou sobre o seu verdadeiro valor." É uma justificativa lamentável da parte de dois homens conscientes de terem sido enganados. Mas o importante era salvar as aparências.

## **O INÍCIO DE UMA LONGA BUSCA**

Em 1925, o reino do Egito recuperou a independência e quis reaver seu patrimônio. Pierre Lacau, movido por uma forte germanofobia nascida de sua luta nas trincheiras durante a Primeira Guerra Mundial, exigiu a devolução imediata do busto. Diante da recusa, determinou a suspensão de escavações conduzidas por equipes alemãs. Em 1929, o Egito propôs uma troca: o Busto de Nefertiti por um lote de obras composto de duas esculturas, um Livro dos mortos e um sarcófago. Ciente do valor inestimável das obras que lhe eram propostas, Heinrich Schafer, diretor do Museu Egípcio de Berlim, declarou-se favorável à transação, sobretudo porque a cereja do bolo seria o reinício das escavações, cuja

suspensão teve sérias consequências para o abastecimento das coleções do museu. A imprensa divulgou a proposta de transação e a opinião pública se manifestou. Assim que entrou em cena, Nefertiti tornou-se indispensável. O acordo fracassou. As negociações foram retomadas em 1933. O Busto de Nefertiti, nesse meio-tempo, tornara-se propriedade do Terceiro Reich. Enfeitiçado pela beleza da rainha e especialmente tranquilizado por sabê-la hitita e, portanto, ariana, Hitler se apoderou do busto que considerava a personificação da beleza indo-europeia ideal. Sem ofensa para a jovem Eva Braun, com a qual acabara de formalizar seu relacionamento havia rumores de que o Führer passava horas admirando a bela egípcia. Ministro do Interior da Prússia, com autoridade sobre Berlim e consequentemente sobre o Museu Egípcio, Hermann Goring não levou em conta o poder de sedução do busto policromado quando em conversas com o rei Fuad I.<sup>1</sup>

O ministro de Hitler propôs ao monarca uma aliança política entre Egito e Alemanha, que o retorno da obra iria selar. Furioso com Goring por iniciar essas negociações sem lhe informar, Hitler cancelou a operação de imediato. O embaixador alemão no Egito, Eberhard von Stohrer, tentou persuadi-lo mas Hitler estava totalmente subjugado:

"Eu a observei e admirei muitas vezes. Nefertiti me encanta continuamente. Esse busto é uma obra-prima, uma joia, um verdadeiro tesouro!" Poucos meses depois, o "senhor Propaganda", Joseph Goebbels, voltou a carga e insistiu no simbolismo que o gesto teria. Hitler permaneceu inabalável. Nefertiti era sua musa, com um papel essencial nos planos dele para Berlim. "Sabe o que vou fazer um dia? Vou construir um novo museu egípcio em Berlim. Sonho com ele. Lá dentro, vou mandar construir uma sala encimada por uma grande cúpula. No meio, essa maravilha, Nefertiti, será entronizada. Nunca vou devolver o busto da rainha." O sonho de Hitler nunca se realizou. Quando o Führer morreu em 30 de abril de 1945 em seu bunker, o Busto de Nefertiti há muito tempo fugira do Neues Museum. Depois de alguns meses nos cofres do Banco do Reich, em 1941 a estátua foi abrigada em uma das torres antiaéreas de Berlim. Peças de pedra do Museu Egípcio, no entanto, muito pesadas e difíceis de transportar, não foram para os depósitos onde estava escondida a maioria das obras dos museus de Berlim. Depois de alguns anos de relativa calma, as salas muradas do Neues Museum e os objetos protegidos por sacos de areia sofreram o ataque de bombas e foram devastados pelas chamas. Abrigado em seu bunker, o Busto de Nefertiti escapou de destruição certa. A derrota era inevitável e, enquanto o Exército Vermelho seguia para Berlim, Hitler deu ordem para transferir o busto da rainha

para as minas de sal em Merkers-Kieselbach, na Turíngia, onde os nazistas tinham armazenado todas as suas reservas em dinheiro.

A temporada nessa caverna de Ali Babá durou pouco. Apreendido pelo Exército dos Estados Unidos, o busto foi transferido, junto com o resto do tesouro, para Frankfurt e, em agosto, foi armazenado no Collecting Point<sup>2</sup> de Wiesbaden com o restante das obras recolhidas na região pelos Aliados vitoriosos.

## LESTE OU OESTE?

Após a guerra, veio o tempo das negociações diplomáticas. Os russos, que ocupavam a Alemanha Oriental e Berlim Oriental, exigiam a restituição de obras apreendidas no território que lhes fora atribuído. Isso significava todas as obras da Ilha dos Museus, que inclui o Neues Museum e sua coleção de arte egípcia, na qual reinava o Busto de Nefertiti. Os aliados, que tinham o controle da Alemanha Ocidental, recusaram. O Busto de Nefertiti permaneceu em Wiesbaden. O consulado egípcio na Alemanha aproveitou o caos para insinuar uma nova demanda, contando com o apoio norte-americano: "O busto da rainha Nefertiti reapareceu em Wiesbaden, uma área ocupada pelos Estados Unidos e sob o controle das Forças Armadas daquele país. O mundo tem se compadecido dos esforços do Egito para repatriar essa obra-prima da arte egípcia. O busto egípcio permaneceu na Alemanha quando ali entraram as forças aliadas, embora tenha sido roubado do Egito... Agora que Hitler se foi e que sua vontade não é mais lei, nada impede que se ponha um fim a esse roubo cometido com astúcia e por meio de força...

O repatriamento da estátua acabaria com essa injustiça feita ao Egito e seria uma importante lição de moral para todos." O Museu de Arte Moderna (MoMA) de Nova York tomou conhecimento das negociações e sugeriu que o busto fizesse um desvio até a Big Apple para uma exposição especial antes de retornar ao Cairo. Quase um ano depois, uma carta enviada ao Egito pela aliança de ocupação declarou não poder tomar tal decisão, que caberia, legalmente, ao futuro governo da Alemanha. Enquanto isso, Nefertiti tinha reencontrado seu público em 1946 por ocasião de uma exposição temporária organizada pelo capitão do Exército dos EUA que chefiava o Collecting Point em Wiesbaden. O Egito insistia no repatriamento da obra. O Governo da República Federal da Alemanha afirmava ser o proprietário legal do busto. 1955. Adeus, Wiesbaden.

Berlim, estou de volta. O Museu Egípcio de Dahlem, em Berlim Ocidental, não gozava do mesmo prestígio do Neues Museum, mas tinha a vantagem de ter sobrevivido aos bombardeios. Localizado na zona de ocupação norte-americana, o pequeno museu continha apenas uma parte mínima das coleções egípcias do Neues Museum, então expostas no Bode Museum, em Berlim Oriental, mas o busto era a peça central.

Começou, então, uma queda de braço sem trégua entre Oriente e Ocidente com a criação, em 1956, da Fundação do Patrimônio Cultural Prussiano, que passou a gerir os ativos do antigo Estado Livre da Prússia - ou seja, todas as coleções dos museus de Berlim, antiga capital da Prússia, entre outros tesouros. A Alemanha Oriental se opôs a essa transferência de propriedade e insistiu com grande alarido que o busto voltasse ao seu pedestal no Neues Museum. Em meio ao clamor geral, o Egito acrescentou sua contribuição propondo uma nova troca: o busto pelo bastão de marechal do Rommel. Sem sucesso. A disputa interna sobre o patrimônio cultural se arrastava. Apesar da veemência dos dois adversários, os debates foram abandonados na década de 1970. Seria o mesmo que tentar achar a quadratura do círculo. Ícone de beleza que todo o mundo queria possuir, a partir de então o Busto de Nefertiti personificou o conflito entre a República Federal e a República Democrática da Alemanha.

Joia das coleções de arte, o busto fazia a força política de Berlim Ocidental, ilha democrática perdida na Alemanha Oriental. E o Egito em tudo isso? Sua tenacidade despertava a admiração. O país jogou até a carta da pacificação, propondo a volta do busto como a única solução para o conflito, e multiplicou os gestos em favor da República Federal da Alemanha. Em 1972, o presidente egípcio Anwar Sadat doou a esta última as portas do templo de Kalabsha, templo núbio que a República Federal ajudara a salvar da subida das águas causada pela represa de Assuã. Em seguida, em 1976, concordou em emprestar mais de setenta objetos para a exposição Nefertiti Akhenaton, organizada em Munique e Berlim. Em 1980, a exposição Tutankhamon, em Colônia, foi realizada sob o alto patrocínio de Sadat e do presidente da Federação Karl Carstens, o que se repetiu em 1984, por ocasião da exposição itinerante A bela Nefertiti: mulheres no Antigo Egito, com empréstimo de vários tesouros nacionais para a Alemanha. Finalmente, em 1989, o presidente Mohammed Mubarak chegou a dizer que Nefertiti foi a melhor embaixadora que o Egito poderia sonhar em ter na Alemanha. Esse ano de reunificação do país marcou uma etapa importante para a rainha do Nilo, que, depois de cinquenta anos de separação, foi reencontrar seu marido Akhenaton nas salas do museu reunificado de Charlottenburg.



## O FIM DA IMPUNIDADE COLONIAL

A guerra estaria encerrada? Claro que não! Ainda mais que, de tanto lutar, o Egito criou a tendência. A questão da restituição de obras e objetos de arte que foram pilhados na época colonial insinuava-se lentamente na mente das pessoas. A impunidade imperial acabou fracassando, bem como a campanha coordenada pela organização alemã Medico International, na década de 1990, para exigir a restituição do patrimônio cultural saqueado no continente sul-americano. Diretores de museus sentiram a temperatura aumentar vários graus e se apegaram às suas coleções pretextando os méritos de sua missão como "museus universais". A questão da legalidade quanto à forma de aquisição do Busto de Nefertiti, entretanto, foi levantada no Parlamento alemão. Houve até mesmo a proposta de expor o busto alternadamente entre Berlim e Cairo. Com a entronização do leonino Zahi Hawass na chefia do Conselho Supremo de Antiguidades Egípcias (divisão do Ministério da Cultura do Egito), verificou-se um aumento dos pedidos de restituição durante os anos 2000. Entre os novos argumentos, a futura construção de um grande museu de arte egípcia no planalto de Gizé, à sombra das pirâmides, cenário perfeito para o Busto de Nefertiti. E o que dizer da inclusão dos artistas húngaros Bálint Havas e András Gálik, que compõem o duo Little Warsaw, na Bienal de Veneza de 2003?

A própria definição de se pôr lenha na fogueira. No pavilhão da Hungria nos Giardini venezianos, estava o corpo de uma mulher nua em bronze, sem cabeça. Atrás dele, uma tela mostrava o mesmo corpo na sala da cúpula do Neues Museum, em pé ao lado da vitrine que abriga o Busto de Nefertiti. Só que a vitrine estava vazia e o corpo, dessa vez, tinha uma cabeça: a de Nefertiti, colocada ali por apenas alguns momentos para ser filmada. Escusa-se dizer que a instalação, realizada com a aprovação do MuSeu Egípcio de Berlim, causou escândalo no Egito. Ao mesmo tempo que a imprensa no Cairo vociferava contra o crime", Zahi Hawass denunciava o ato como "um insulto à história do Egito". Dietrich Wildung, diretor do museu berlinense, desdenhou a intimação do ministro egípcio da Cultura, Farouk Hosni, que exigia a devolução imediata do busto, argumentando que a estátua litigiosa obedecia aos cânones faraônicos. A resposta foi contundente. Como os arqueólogos alemães de noventa anos antes, Dietrich Wildung estava proibido de entrar no Egito. Um pedido de desculpas não fazia parte dos planos do diretor.

As autoridades egípcias, indignadas, apelaram para a Unesco. No entanto,

como a Alemanha não estava disposta a negociar, o organismo internacional não podia cumprir o seu papel de mediador. Os pedidos oficiais de restituição se sucederam e se assemelhavam. Até mesmo a solicitação de empréstimo por Zahi Hawass, em 2006, em troca de um objeto egípcio antigo de valor inestimável, combinado com todas as precauções de costume para garantir a devolução do busto à Alemanha, foi categoricamente rejeitada. "A dama não está preparada para viajar depois de 3 mil anos", afirmou o porta-voz dos Museus Nacionais de Berlim. A linha oficial de argumentação do Egito baseava-se então na ilegalidade da exportação do busto, graças a documentos encontrados que comprovavam a manipulação assinada por Borchardt no momento da partilha. A resposta que pretendia encerrar o assunto era que o busto não poderia viajar por motivos de conservação. O ano de 2007 marcou o início de uma campanha das autoridades egípcias, liderada de modo incansável por Zahi Hawass. O objetivo era o retorno do busto a tempo para a abertura do grande Museu Egípcio no Cairo. Em 2009, com a reabertura do Neues Museum, a rainha do Nilo encontrou o seu trono definitivo na sala da cúpula do museu renovado, e passou a reinar como soberana absoluta sobre as coleções egípcias do Museu de Berlim.

A alguns milhares de quilômetros de distância, em janeiro de 2011, as fagulhas da revolução tunisiana atearam fogo no Egito. O Museu Egípcio do Cairo foi atacado, saqueado, algumas das suas melhores peças ficaram em pedaços pelo chão. Próximo do presidente Hosni Mubarak e suspeito de corrupção, Zahi Hawass foi demitido de seu posto de ministro de Antiguidades e secretário-geral do Conselho Supremo de Antiguidades Egípcias. Afastada a ameaça Hawass, foi com relativa tranquilidade que o Museu Egípcio de Berlim terminou os preparativos para a exposição comemorativa dos cem anos da descoberta de Borchardt em 1912. Era necessário manter certa discrição. Desde o saque do Museu do Cairo, havia queixos levantados - "Nefertiti está segura em Berlim", cochichava-se, não sem orgulho. No dia 7 de dezembro de 2012, foi aberta para o público a exposição À luz de Amarna. O centenário da descoberta do Busto de Nefertiti, sobre a era de Amarna e as circunstâncias da descoberta do busto. Entre as críticas da imprensa alemã ao museu, estava a ausência, ou a negação, de qualquer menção sobre a controvérsia que agitava o meio da egiptologia sobre a autenticidade do Busto de Nefertiti, pedra angular da exposição.

## **AUTENTICIDADE QUESTIONADA**

As reivindicações do Egito se tornaram insignificantes diante de alegações de que o busto seria falso. De nada adiantou o Museu Egípcio de Berlim ignorar, revirar os olhos e apresentar regularmente resultados de novas análises científicas; as dúvidas se multiplicavam desde a descoberta do busto. Recentemente, Henri Stierlin, jornalista e renomado egiptólogo suíço, publicou um trabalho ousado, fruto de quarenta anos de pesquisa, que pretendia ser um pontapé no formigueiro.<sup>3</sup>

O historiador relata no livro a investigação que realizou sobre o busto desde a década de 1960, em primeiro lugar por convicção pessoal, depois por consciência profissional. Foi nessa época que o egiptólogo, então com seus quarenta anos, pousou os olhos pela primeira vez no busto policromado no pequeno Museu Berlim-Dahlem em Berlim Ocidental. Feliz por afinal descobrir a obra mítica, sua admiração rapidamente se transformou em desconforto. Duas características saltaram aos seus olhos de especialista habituado a analisar peças egípcias em detalhes. Por um lado, a ausência do olho esquerdo, que "aparentemente não resultava de uma perda nem de deterioração causada pelo tempo ou por vandalismo". Um vazio "limpo como o resultado de um procedimento clínico, refletindo a vontade do autor". Por outro lado, os ombros cortados verticalmente, "característica não habitual ao trabalho dos escultores egípcios, porém comum na arte ocidental, em especial nos séculos XIX e XX". Perturbado por essas observações, Stierlin fez confidências a um de seus colegas, André Corboz, professor da Escola Politécnica Federal de Zurique.

O historiador de arte revelou-lhe, por sua vez, a inquietação que sentiu diante do busto que ele também vira pela primeira vez: "Nefertiti - um embuste, na minha opinião, executado por um "artista cuja produção habitual costuma interessar mais a vitrines de cabeleireiros do que à escultura; a aparência de falsidade era invisível porque correspondia ao gosto predominante da época em que essa coisa foi lançada no mercado; quando as últimas sequelas dessa herrschender Geschmack [modismo do momento] se forem, só restará a falsidade, e é surpreendente que um objeto tão evidentemente falsificado tenha sido tomado como obra-prima." Reanimado, Stierlin acumulou provas e, em 1983, decidiu entrar em contato com o egiptólogo bávaro Dietrich Wildung. Este último estava organizando uma exposição no Museu Egípcio de Munique para desmascarar os "falsos faraós", na qual chamava a atenção para a abundância de objetos falsos inspirados pela arte de Amarna no mercado. A ocasião era perfeita para lhe enviar um relatório completo sobre o caso. A resposta foi categórica. Em uma carta com o timbre da direção das coleções nacionais de arte egípcia,

Wildung escreveu a Stierlin que sua teoria era "muito conclusiva e muito convincente" e finalizou com a sua própria análise histórica e estilística, no mínimo estimulante: "Uma perfeição frígida, sem vida, onde não é perceptível nenhum estilo próprio da época: uma obra de arte fabricada." O incentivo, juntamente com a promessa de um prefácio para o livro em preparação, foi um júbilo para o investigador de Genebra. Porém, seis anos depois, Wildung encerrou o contato entre eles. O egiptólogo bávaro acabara de ser nomeado diretor do Museu Egípcio de Berlim.

O dever profissional agora o impedia de trabalhar contra os interesses do museu. Como seria de esperar, seu discurso mudou completamente. Em Genebra, Stierlin logo recebeu uma sucessão de documentos tentando provar a autenticidade do busto e abafar a investigação. Nada melhor para alimentar as suas dúvidas. Com exceção da observação meticulosa da estátua por um olhar aguerrido, quais são as provas apresentadas por Stierlin? Aí reside o problema. O egiptólogo coletou suspeitas, dúvidas e indícios de todos os sabores e de todas as cores, que juntos formam um buquê dos mais vistosos, mas nenhuma prova irrefutável. Primeira pergunta: por que Ludwig Borchardt não documentou sua descoberta? Dois relatórios oficiais foram redigidos pelo arqueólogo para a Deutsche Orient-Gesellschaft, que financiava a escavação. O primeiro em 1912 para contar em detalhes os resultados das escavações em Amarna de 1911-1912; o segundo em 1913 para a campanha de 1912-1913. Sabendo que Borchardt declarou ter descoberto o Busto de Nefertiti em dezembro de 1912, por que não o mencionou em seu segundo relatório sobre as escavações publicado em outubro de 1913? Como qualquer arqueólogo que se preze, Borchardt mantinha um diário de bordo que zelosamente guardava.

Ora, esses diários das escavações nunca foram publicados e os pesquisadores não têm acesso a eles. Stierlin afirma que pediu para consultá-los em 1983 sem sucesso. Onde estão? No Museu Egípcio de Berlim. Segunda pergunta: como é possível que a fotografia do busto policromado se encontre nas páginas do segundo relatório, se ele não fora mencionado no próprio? Em uma curiosa montagem de "antes e depois" que deveria ilustrar os métodos de modelagem de escultores egípcios, a fotografia recortada do busto visto de perfil está diante de um modelo em gesso branco marcado com traços a carvão que assinalam áreas a corrigir. O modelo é em tudo semelhante e está enquadrado da mesma maneira - o rosto, as orelhas, o início do toucado e uma parte do pescoço. Borchardt só faz comentários sobre a peça em gesso e ignora sua versão "completa", em excelente estado de conservação. Detalhe singular: ao contrário

do busto do Neues Museum, a versão completa tem uma orelha intacta!

Terceira pergunta: por que Borchardt esperou doze anos para publicar um artigo mais profundo sobre o busto e a história de sua descoberta, comprovada com o apoio de fotografias e ilustrações posteriores na obra *Ausgrabungen 1912-1913* [Escavações 1912-1913] que foi utilizada como catálogo da famosa exposição de 1924? Nenhuma fotografia nem desenho in situ documentam a excepcional descoberta, que milagrosamente ocorreu no dia da visita das altezas de Saxe ao sítio arqueológico, onde já vinham sendo feitas escavações havia dias - Borchardt comentou que o busto aflorou à superfície do entulho. Há, certamente, uma fotografia que mostra o trabalhador Ahmed es-Senoussi segurando o busto coberto de terra e o apresentando a um arqueólogo ao seu lado. E por que o busto entrou tão tarde nas coleções do Museu Egípcio? Por que Borchardt insistiu que James Simon, o rico empresário alemão fundador da DOG e mecenas das escavações em Tell el-Amarna, mantivesse a obra em sua residência de Berlim? Com o argumento da necessidade de restauração, Borchardt chegou a se opor a que o busto fosse exposto em 1913 no Museu de Berlim, em uma primeira mostra sobre os resultados das escavações em Tell el-Amarna. Ora, se Simon era o proprietário dos resultados das escavações que estava patrocinando, contratualmente as obras deveriam enriquecer as reservas do museu de Berlim.

Em 1918, quando o diretor da instituição berlinense, Heinrich Schafer, voltou a solicitá-la para outra exposição, Simon concordou em lhe confiar a peça, para grande contrariedade de Borchardt. Este último, afinal, conseguiu fazer valer sua vontade convencendo-os do risco que seria essa apresentação para as relações diplomáticas entre Egito e Alemanha. Entretanto, cinco anos mais tarde, Schafer ignorou as recomendações do arqueólogo e até mesmo o forçou a escrever a história da descoberta do busto para uma exposição, inaugurada em março de 1924. Lembremos que a descoberta, dois anos antes, da câmara mortuária e do tesouro de Tutankhamon pelo arqueólogo britânico Howard Carter tinha atizado as brasas da egiptomania que fazia furor na Europa desde as campanhas de Napoleão e as descobertas de Champollion.<sup>4</sup>

Nesse clima competitivo, a Alemanha precisava valorizar suas próprias descobertas.

## **UMA EXPERIÊNCIA CIENTÍFICA**

Segundo Stierlin, a má vontade de Borchardt era uma tentativa desesperada de encobrir uma farsa. Apesar de recordar alguns episódios pouco lisonjeiros sobre Borchardt, autor de uma falsificação para pregar uma peça num colega assiriólogo, o egiptólogo suíço não estigmatiza seu antecessor alemão. Sua teoria é baseada na descoberta da oficina de Tutmosis no sítio arqueológico de Tell el-Amarna. No seu primeiro relatório, Borchardt dizia ter encontrado intacto todo o material do escultor titular do faraó Akhenaton. O segundo relatório é mais específico: na oficina, foram desenterradas ferramentas ("palheta, marretas, brocas..."), caixa de pigmentos, estudos e esboços - bustos, cabeças de quartzito, máscaras, pés e mãos em estuque, pedra ou gesso -, bem como um grande número de modelos de vários escultores representando o faraó de perfil. A lista de descobertas não é exaustiva nem rigorosa quanto a datas, mas é possível reconhecer várias peças importantes que hoje se encontram no Museu do Cairo.

O que poderia ser mais tentador para um arqueólogo que tinha à disposição todos os apetrechos de um escultor da 18ª dinastia? Borchardt poderia querer "realizar uma séria reconstrução para fazer uma demonstração no campo estético". Ver como ficaria uma escultura tridimensional da rainha usando um toucado conhecido apenas de perfil nos baixos-relevos e constatar os efeitos da policromia na arte egípcia. Stierlin presume que Borchardt, para fazer a sua contribuição ao mundo da pesquisa, teria utilizado os serviços de um jovem pintor e escultor, um estudante chamado Mark Gerhard, que fazia parte da DOG em Tell el-Amarna. O arqueólogo lhe teria encomendado o modelo experimental, que deveria ter como base os baixos-relevos representando a rainha com a respectiva coroa, e fornecido o material encontrado na oficina de Tutmosis - os famosos pigmentos, mas também a pedra para esculpir, a areia e a cal para preparar o gesso. Para Stierlin, tudo leva a crer que se tratava de uma "experiência científica interessante". A própria natureza da obra, pedra calcária sobre a qual foi modelada uma espessa camada de gesso, é muito rara na arte egípcia, e única em termos de bustos.

Na verdade, esses dois materiais não se prestam à análise de Carbono-14, porque não são de origem orgânica - como também não o são os pigmentos minerais... Um estudo suíço de 1982 prova, aliás, que os pigmentos extraídos do busto correspondem aos encontrados por Borchardt na oficina de Tutmosis. Dez anos mais tarde, uma série de radiografias e uma tomografia (radiografia tridimensional) revelaram que diversas áreas tiveram acréscimos de gesso, referentes a correções, também chamadas de "arrependimento". Contudo, esse exame se limita a analisar a composição da peça sem determinar a data. O busto

se distingue mais uma vez pela espessura do gesso que cobre a pedra, muito maior do que em outras manifestações da arte egípcia. Em *Egyptian Art in Berlin* [Arte egípcia em Berlim], de 1994, Dietrich Wildung escreve que a estatuária egípcia é composta de pedra ou de gesso, e que os raros casos em que se encontram os dois materiais juntos correspondem a circunstâncias especiais: quando o escultor precisa trabalhar com rapidez. A pressa explicaria a ausência do olho esquerdo, lacuna voluntária do escultor, o que, na opinião de Stierlin, constitui um "crime de lesa-majestade" para os egípcios contemporâneos da rainha e para Tutmosis. Borchardt e sua equipe podem realmente ter procurado no entulho do local da descoberta, mas ele próprio admitiu, alguns anos depois, ter percebido que o olho "nunca existiu". E o arqueólogo concluiu em seu relatório que, se a cavidade do olho era lisa, sem vestígios de cola, e se a pupila esquerda nunca existira, isso se explicaria pela vontade do artista "de se poupar do trabalho".

Quem, Borchardt ou o artista famoso, é o mais preguiçoso? Além do tamanho, da fragilidade e do peso, o que tornava difícil o transporte, Stierlin enfatiza que o busto nunca poderia servir de modelo oficial, como sugeriu Borchardt, "dado o poder que os antigos egípcios atribuíam às imagens". Os modelos são geralmente pequenos relevos planos que os artistas carregavam consigo para difundir o novo estilo em voga. No entanto, de todos os bustos conhecidos de Nefertiti, o de Berlim é o único a apresentar características tão exageradas. Não há maçãs do rosto salientes, nariz fino, pescoço esguio nem queixo tão pontudo nos bustos de quartzito da rainha que são o orgulho das coleções do Museu do Cairo. As proporções são desmedidas e a estilização chega ao seu ponto máximo. Será que isso se explica apenas pela originalidade da arte de Amarna?

Stierlin tende a ver aí o expressionismo em voga na época da descoberta de Borchardt, um ideal estético trazido pelo movimento Art Nouveau... O suíço considera uma prova disso a regra constante em que se verifica que "toda falsificação é influenciada pelos conceitos estéticos contemporâneos à sua realização". Quando Elizabeth Taylor encarnou Cleópatra no filme de Joseph Mankiewicz em 1963, ela estava no apogeu da beleza clássica... dos anos 1950. Wildung não escreveu que "a enorme popularidade [do busto] é o fato de coincidir com o ideal feminino refinado e distante que prevaleceu na década de 1920"? Os ombros cortados verticalmente, aliás, não aparecem em nenhum outro lugar na arte egípcia, que privilegia bustos cortados horizontalmente. A arte ocidental, ao contrário, fez deste corte lateral uma especialidade, a partir do

século XVI na Alemanha e de forma generalizada no século XIX e início do século XX. Essa modernidade explicaria em parte o encanto do busto que conquistou as altezas reais no local da escavação. Stierlin imagina a cena: diante dessas figuras principescas admirando o busto que pensam ser antigo, o arqueólogo não teria "coragem de ridicularizar" os seus convidados.

Daí a sua determinação em esconder o busto na Alemanha e a ausência de qualquer documentação datada sobre sua descoberta. Stierlin cita por fim Dorothea Arnold, curadora do departamento de arte egípcia do Metropolitan Museum of Art de Nova York, que, em 1997, observa que não foi realizado nenhum estudo estilístico mais amplo do busto, apesar de sua fama e do número de publicações analisando o estilo de Amarna. Se o busto foi objeto de investigação científica rigorosa, nenhum estudo examinou o corte incongruente de seus ombros. Uma comparação com os bustos de mulheres de ombros cortados e maçãs do rosto salientes do artista belga Fernand Khnopff, datados dos anos 1890, por exemplo, poderia ser interessante. O Museu Egípcio de Berlim só ofereceu informações vagas sobre o assunto. As escavações de Borchardt teriam fornecido "fragmentos de um busto real ainda não divulgado que mostra ombros cortados", e o museu possui um outro busto com os ombros cortados de proveniência "não claramente determinada". Stierlin não conseguiu saber mais nada além disso. "Pelo menos o meu caro Henri poderia me enviar um exemplar, com um bilhete do autor do tipo: Desculpem-me por esta brincadeira, não pude resistir'...", declarou Dietrich Wildung sobre o ensaio de seu colega. Surpreso por Stierlin não ter estabelecido contato com o museu por vários anos, e dando como provas os diversos exames radiográficos e tomográficos da beldade, assim como a análise revelando a autenticidade dos pigmentos, o egiptólogo reforça a argumentação: "Não expomos em nossas vitrines obras questionáveis para os cerca de 700 mil visitantes que recebemos a cada ano." Beleza ancestral ou célebre pastiche? O público, tão seduzido, será que desconfia? Mas imaginemos por um momento que houve embuste, voluntário ou involuntário, e que tanto o Egito como a Alemanha estão bem conscientes disso. Se o engano fosse revelado, ninguém sairia ganhando. O Museu de Berlim estaria livre da pressão do Egito, mas perderia o troféu de suas coleções. O público, melindrado por ter sido iludido, poderia se afastar. Por fim, o corpo científico do museu estaria desacreditado para sempre. O Egito também tem interesse em silenciar o caso. Ser privado de tal obra-prima confere-lhe um papel favorável na história do imperialismo colonial. Vê-la de volta ao país seria garantir-lhe prestígio e aumento de visitantes. E, afinal, é sempre um trunfo a mais para pesar em negociações com a Alemanha. A ironia da história é que, em



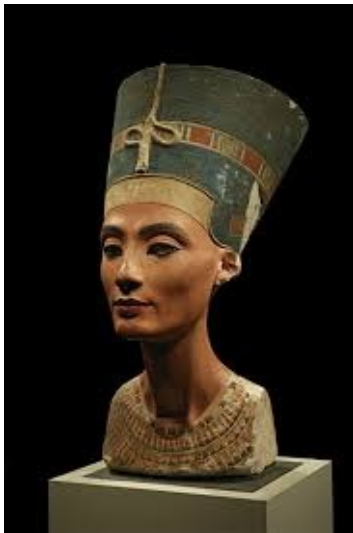
novembro de 1929, Borchardt se aposentou para se dedicar a um assunto que o fascinava: as falsificações da arte egípcia.

- Busto de Nefertiti

Tutmosis, 18ª dinastia, Novo Império, c. 1340 a.C.

Gesso pintado e modelado sobre pedra calcária 47cm de altura

Museu Egípcio, Neues Museum, Berlim



## **A VITÓRIA DE PERSÉFONE**

### **A deusa de Morgantina**

"Quem conhece escultura do sul da Itália vai saber que ela vem da Itália. [...] Tudo isso é muito perigoso, Marion. A Itália não tem nenhuma estátua desse tamanho e nesse estilo, e não há outra estátua do gênero em museus europeus e americanos. Como você vai explicar tudo isso? Peço-lhe, não a compre. Você só vai ter problemas e complicações." A arqueóloga americana Iris Love geralmente aconselhava sua colega Marion True, curadora-chefe do Departamento de Antiguidades no J. Paul Getty Museum, em Los Angeles, sobre suas potenciais aquisições. O cardápio da reunião secreta realizada em Londres na década de 1980 eram fotografias em preto e branco de uma peça excepcional: uma mulher corpulenta de mais de dois metros de altura, o corpo revestido de um pano fino drapeado desenhado em calcário. A cabeça, o braço levantado e o pé haviam sido esculpidos em mármore. Quase intacta, essa deusa era um exemplo típico de uma estátua acrolítica, executada em dois materiais diversos, um mais e um menos nobre, por razões de economia. Sob resíduos de terra friável, alguns vestígios de pigmento rosado, azul escuro e vermelho eram visíveis nos cantos formados pelas dobras de um drapeado muito elaborado. O efeito de "drapeado molhado", que expõe o corpo em toda a sua sensualidade, traía as origens gregas da bela, e também a sua idade: a virada do século IV a.C, período de um maneirismo herdado do classicismo de Fídias, mestre escultor absoluto a quem devemos notadamente os frisos do Partenon, em Atenas. Para o J. Paul Getty Museum, instituição bilionária, porém ainda de envergadura provinciana nesses meados da década de 1980, tal aquisição finalmente abriria as portas para o hall das grandes instituições. Robin Symes, marchand londrino, estava disposto a vender a escultura por 24 milhões de dólares.

## **BONITA DEMAIS PARA SER HONESTA**

A curadora Marion True tinha plena consciência do caráter excepcional da peça. A raridade só fazia instigar sua cobiça. No mercado da arqueologia, a desconfiança é necessária antes de qualquer compra de uma nova peça. Sua colega Iris Love não a prevenira para a hipótese de aquela ser uma obra roubada de uma coleção particular - tudo indicava que a peça de valor inestimável havia de fato "caído do caminhão". Neste caso, dos saqueadores de sítios

arqueológicos que enxameavam no cinturão do Mediterrâneo, particularmente no sul da Itália e da Grécia. Além da terra ainda aninhada nos cantos, duas ranhuras transversais, na altura dos quadris e dos joelhos, sugeriam que a estátua havia sido recentemente cortada em três para facilitar o transporte e depois colada às pressas. Como curadora, Marion True não era a única responsável pela decisão. Nos corredores do J. Paul Getty Museum, debatia-se a questão com ardor. Depois de negociar um montante de seguro de 20 milhões de dólares, o marchand Robin Symes aceitou entregar a estátua durante um ano ao laboratório de conservação do museu californiano, o tempo exigido para realizar as análises preliminares necessárias. O diretor do Instituto de Conservação Getty, Luis Monreal, foi um dos primeiros a examinar a peça na Califórnia. Não lhe escaparam a nítida ruptura na película de calcita que cobria a estátua nas duas ranhuras transversais, muito menos os resíduos de terra. "É simplesmente irresponsável considerar a compra desta peça", disse ele, furioso, ao diretor do museu, John Walsh. Mais uma vez, o sinal de alarme foi abafado pelo outro, muito mais sedutor, do prestígio. Monreal exigiu que se examinasse uma amostra da terra para análise dos pólenes; sua solicitação foi desconsiderada. Quando levou o assunto à presidência do Conselho, ele, o especialista em questões de conservação e ética, foi tratado como Cassandra.<sup>5</sup>

Para se justificar, o diretor John Walsh se apoiou na nova política de aquisição que o museu havia adotado algumas semanas antes. Uma linha engenhosa de conduta, graças à qual a instituição poderia agora se desfazer de uma peça em caso de compra infeliz: atribuindo ao vendedor (fosse ele marchand, dono de galeria, casa de leilões, colecionador...) a responsabilidade de garantir a integridade do objeto e, aos países de origem (Itália, Grécia, Síria, Iraque...), a de provar que as referidas peças não teriam sido fruto de tráfico ilícito. A partir daquele momento, o Getty não investigaria mais, pelo menos oficialmente, a origem e a procedência de suas aquisições. Passando a confiar cegamente em seus interlocutores, o museu abandonava qualquer responsabilidade para desempenhar os melhores papéis: o do comprador generoso que faz girar o mundo do mercado de arte ao sabor de sua boa-fé e o do bom príncipe que, caso surjam provas irrefutáveis, terá o prazer de restituir o objeto do delito.

Era uma postura que não deixava de irritar alguns no meio dos museus americanos, que havia décadas se esbaldavam no mercado "paralelo" de antiguidades. Em 1970, a Unesco já havia tentado travar o movimento, com a sua convenção que estabelecia "medidas para proibir e impedir a importação,

exportação e transferência de propriedade ilícita de bens culturais". De acordo com essa convenção, qualquer propriedade cultural deveria, dali em diante, se beneficiar de um certificado de exportação emitido pelo governo para sair das fronteiras. Era um tiro n'água para os norte-americanos, acostumados com as regras do mercado livre, segundo as quais tudo está à venda quando um comprador se apresenta - um princípio imposto contra a vontade ao restante do mundo. Diante da demanda insistente, motivada pela estética e não por estudo científico, a hemorrhagia dos sítios arqueológicos em todo o contorno do Mediterrâneo era mais ou menos bem-orquestrada - na Sicília e no sul da Itália, por exemplo, os saques e a revenda de bens culturais tinham se tornado uma profissão como qualquer outra. Pouco importava o local da escavação onde aquela linda tigela havia sido desenterrada! Pouco importava a sua origem e seu uso, desde que o saqueador pudesse colocar comida na mesa, que o marchand pudesse comprar uma bela villa, que o colecionador e o antiquário expandissem suas coleções e enchessem suas vitrines de objetos que causassem o melhor efeito!

## **UM PASSADO COM CHEIRO DE ENXOFRE**

O Getty Museum havia muito contava com essas redes de fornecimento, de maneira quase assumida. As práticas duvidosas de aquisição haviam começado sob a liderança de seu primeiro curador-chefe de antiguidades, o polêmico Jiri Frel. Contratado pelo próprio John Paul Getty no início de 1970, esse especialista tcheco em arte grega teve como missão expandir a coleção de antiguidades gregas e romanas. Inspirado no modelo europeu, o curador sabia que era essencial para o museu constituir uma coleção de estudos formada por objetos indiferentes aos olhos dos visitantes (fragmentos de esculturas e de objetos do cotidiano, cacos de garrafas...) para ganhar credibilidade na esfera institucional. A estrutura administrativa do museu, subordinada ao J.P. Getty Trust, exigia que cada proposta de aquisição passasse pelo Conselho Administrativo. Frel, então, inventou um sistema engenhoso e ilegal para inflar a coleção sem perder tempo redigindo propostas de aquisições que os administradores não leriam. Como as doações eram isentas dessa famosa passagem perante o Conselho, uma vasta rede de "doadores" pertencentes à nata de Los Angeles (capitães da indústria, magnatas de Hollywood, personalidades do mundo do entretenimento...) foi montada: vários marchands forneciam peças vindas de escavações arqueológicas (na maioria ilegais) e os "doadores" se

faziam de compradores a preços de mercado, ou seja, irrisórios. Em seguida, esses colecionadores ofereciam as peças ao Getty Museum, que solicitava a Jerome Eisenberg, antiquário de Nova York, a autenticação e avaliação. Essa avaliação era então astronomicamente dilatada para que os "doadores" se beneficiassem dos descontos fiscais concedidos em tais casos. Desmascarada internamente, essa grande fraude ao fisco americano causou a queda de Jiri Frel, forçado a fugir pela porta dos fundos depois de um reinado supremo no setor de coleções.

É a ele que o Getty Museum deve a aquisição de um atleta de bronze, encontrado oficialmente em águas internacionais do mar Adriático, que o próprio John Paul Getty não desejava comprar por falta de provas de sua procedência legal, assim como um kouros de mármore - uma falsificação notória cuja documentação foi forjada pelo conservador. Essas práticas não eram do interesse do museu, fundado por J.P. Getty em 1953 por razões fiscais - o célebre abatimento nos impostos concedido pela doação de uma obra não era satisfatório aos olhos desse colecionador desenfreado. Alarmado com a perspectiva de se inundar de obras que não conseguia deixar de comprar, J.P. Getty se lançou sobre a ideia sugerida por sua equipe de contabilidade: criar um museu para usufruir dos benefícios fiscais apropriados à sua estrutura administrativa. Conhecido por sua avareza (além de ter instalado uma cabine de telefone pago em sua residência, ele esperou receber pelo correio um pedaço da orelha de seu neto sequestrado antes de concordar com o resgate), J.P. Getty só se permitia algumas raras loucuras. Perante instituições importantes, como o Metropolitan Museum of Art, em Nova York, o Art Institute de Chicago e o County Museum of Art de Los Angeles, o pequeno Getty Museum se contentava em pertencer à categoria peso-pena, abrindo ao público apenas durante quatro horas por semana. Por mais eficiente que fosse Jiri Frel em formar uma coleção científica, o museu não mostrou nenhuma ambição desmedida até a morte do magnata do petróleo em 1976. O anúncio do falecimento foi recebido com o tilintar de taças de champanhe, tantas foram as sementes da discórdia e do ódio que o bilionário semeou ao seu redor durante toda a vida. Enquanto seus herdeiros tiveram de se contentar com um punhado de migalhas, o museu se viu da noite para o dia com uma fortuna de quase 670 milhões de dólares em ações da petrolífera Getty. A instituição de arte discreta e empoeirada passou a ser, num piscar de olhos, a mais rica do mundo.

## **UMA JOVEM CURADORA COM UM GRANDE FUTURO**

Contratada em 1982 por Jiri Frel para criar o catálogo de coleções de antiguidades, a jovem e brilhante Marion True foi uma testemunha privilegiada das maneiras "desinibidas" de seu antecessor. Alçada a chefe do departamento em 1986 na falta de outros concorrentes fortes, continuou a tradição de aquisições imprudentes, como - lembremo-nos - todos os seus companheiros de museus americanos. Só que a força de ataque do Getty, cuja natureza de organização sem fins lucrativos o obrigava a vomitar dólares aos borbotões, atraía propostas de vendas de todos os lados, das mais honestas às mais duvidosas. Marcados por ostentação e grandes gastos e sem se importar com falhas deontológicas, os anos 1980 viram curadores de museus, colecionadores e marchands estabelecerem relações em meios não profissionais pouco recomendáveis. Por mais agradáveis que fossem essas aproximações, podiam causar conflitos de interesse e comprometer moralmente as transações, sobretudo quando se tratava de adquirir peças importantes. Então, quando Marion True, recém-nomeada curadora-chefe de seu departamento, foi parar em um depósito nos subúrbios do sul de Londres, no showroom do muito grã-fino Robin Symes, diante daquela deusa de pedra e mármore de mais de dois metros de altura, os sistemas de alarme mais elementares não foram ativados.

Bastante impressionada com a reputação do marchand, cujas tarifas proibitivas eram acessíveis apenas a uma clientela abastada, Marion True confiou plenamente naquele dandy elegante e culto, muito apreciado por J.P. Getty em seu tempo. Tendo herdado de Jiri Frel o gosto pelo risco (ou pela impunidade?), a curadora não pareceu reagir quando Robin Symes lhe disse ter adquirido a estátua de um colecionador em Chiasso. Essa comuna de Ticino (Suíça), localizada na fronteira da Itália, havia se tornado, porém, um notório centro de operações do tráfico europeu de obras de arte. Marion True também não pareceu se espantar quando Robin Symes acrescentou que a estátua estava na casa de uma família suíça desde 1939, ano da lei patrimonial instaurada por Mussolini que tornou obrigatória a apresentação de um certificado de exportação para a saída de todo bem arqueológico do território italiano. Embora o negociante não possuísse nenhum documento legal para corroborar o que afirmava, se dispôs a assinar um, garantindo que a estátua havia sido de fato exportada da Suíça inteiramente de acordo com a lei. O Getty Museum estava prestes a promulgar sua nova política de aquisições, e esse tipo de seguro "contra todos os riscos" se encaixava perfeitamente em sua nova abordagem ao mercado de arte. Uma vez obtida a aprovação do diretor do museu, John Walsh, que foi a Londres em pessoa para admirar a deusa, o departamento jurídico do Getty se

encarregou das providências junto ao Ministério dos Bens Artísticos e Culturais da Itália.

Efetuadas pelos advogados do museu, especializados em lei romana, essas providências se resumiram no envio de uma carta simples incluindo fotografias em preto e branco da estátua e acompanhadas de uma pergunta lacônica: o governo italiano possui informações sobre essa estátua, e vê algum inconveniente em uma instituição estrangeira ter interesse em comprá-la? Recebida durante o fim de semana do feriado religioso da Assunção, em 1987, a correspondência chegou tardiamente aos escritórios regionais. Em Londres, continuavam as consultas com especialistas independentes, durante uma das quais a arqueóloga Iris Love expressou sua preocupação. Todos concordavam com o fato de que a estátua havia sido recentemente desenterrada no sul da Itália ou na Sicília. Quando um deles perguntou à Marion True se aquela fora oficialmente exportada do seu país de origem, a curadora respondeu que sim, sem pestanejar. No final de novembro, o Getty finalmente recebeu a resposta do ministério italiano que, entretanto, não tinha nenhuma informação sobre a deusa de pedra e mármore.

A estátua agora podia se movimentar livremente, pelo menos aos olhos do Getty Museum, e três semanas mais tarde lá estava ela partindo do aeroporto de Heathrow para Los Angeles, onde permaneceria por doze meses com a benção de Robin Symes. Foi no Instituto de Conservação do Getty que Luis Monreal a examinou e se insurgiu contra a proposta de aquisição, cujo valor foi negociado e reduzido para... 18 milhões de dólares. Por sua vez, Marion True redigiu com a mão pesada de superlativos um relatório de nove páginas destinado ao Conselho Administrativo do museu: "É impossível exagerar a importância da estátua para o museu ou, na verdade, para qualquer outra coleção no mundo. (...) É a encarnação perfeita dos maiores feitos dos escultores gregos do século V a.C. (...) A estátua de Afrodite não se tornaria apenas a maior obra de arte antiga em nossa coleção; seria a maior peça de escultura clássica neste país e em todos os países fora da Grécia e da Grã-Bretanha. Em nosso empenho em construir uma coleção de objetos da mais alta qualidade e importância artística, nunca encontraremos escultura mais bela para representar as proezas de artistas gregos do século V a.C., o ponto culminante de dois séculos de desenvolvimento artístico e intelectual que viriam a ser o padrão seguido por toda a arte europeia posterior." Ufa! Arrebatada por seu ímpeto lírico, Marion True foi subitamente chamada de volta à terra pelo telefonema de um correspondente europeu da revista americana de história da arte *Connoisseur*. O interlocutor lhe pedia para

comentar as alegações de um marchand anônimo que queria tirar desforra do Getty Museum. Ele alegava ter pertencido a um grupo de marchands e colecionadores parisienses, suíços e nova-iorquinos aos quais a estátua teria sido oferecida por um traficante siciliano por 2 milhões de dólares. Ainda de acordo com ele, a peça fora descoberta em Morgantina, na Sicília, no final da década de 1970. Os sinais de escavação recente eram tão óbvios que ninguém a quis... exceto Robin Symes e, agora, o Getty.

## **CORRIDA CONTRA O RELÓGIO**

Marion True entrou em pânico. O Conselho Administrativo se reuniria dentro de uma semana para ratificar a compra da deusa. Ela precisava coletar provas o mais rápido possível e, para isso, enviou uma carta urgente a Malcolm Bell, arqueólogo americano especialista na escavação de Morgantina. Descoberta em 1955, a antiga cidade grega situada no coração da Sicília foi uma benção para os saqueadores da região. Assim que os arqueólogos viravam as costas, ou seja, de setembro a maio, os ladrões se regalavam nas barbas dos guardas do sítio arqueológico. Apesar do rigoroso desmantelamento de uma vasta rede desses ladrões poucos meses antes, graças à intervenção de Malcolm Bell, os tombaroli foram rapidamente postos em liberdade e o tráfico continuou a manter seu ritmo de sempre. Portanto, quando o arqueólogo observou as fotografias que Marion True lhe enviara, não soube o que pensar. Em 1956, já havia sido descoberta no sítio de Morgantina uma estátua de pedra calcária de uma mulher que se assemelhava em tudo àquela cobiçada pelo Getty. Contudo, para Malcolm Bell, que conhecia Morgantina como a palma da mão depois de ter trabalhado lá desde 1967, parecia improvável que uma peça de tanto esplendor tivesse surgido por trás das suas costas. Muito menos sabia ele da existência no local de algum templo suficientemente grande para abrigar uma escultura tão imponente. Ainda por cima, a datação não era satisfatória - no final do século V a.C., as finanças em declínio de Morgantina seriam insuficientes para custear uma estátua de tamanha beleza. A curadora recebeu uma resposta evasiva à moda normanda: não há provas, mas também não se exclui a possibilidade de que a estátua venha de Morgantina.

A ausência de um toucado na cabeça de mármore parcialmente quebrada prejudicava qualquer tentativa de identificação. Malcolm Bell achava, porém, que Marion True estava enganada em vê-la como uma representação da deusa grega da beleza, Afrodite. A seus olhos, podia se tratar de Hera ou mesmo de



Perséfone, cujo culto era muito difundido em Morgantina... A hesitação e a inquietação do arqueólogo não bastariam para justificar a existência da convenção de 1970 da Unesco? Quando um objeto é escavado no meio da noite, sem que a sua posição dentro do sítio seja assinalada, e essa peça é separada do resto dos objetos com os quais foi enterrada, toda uma porção de conhecimento histórico e arqueológico fica perdida para sempre. A partir daí, o caso tomou um rumo fatídico. Reconfortada com as conclusões ambivalentes de Malcolm Bell, Marion True submeteu seu relatório ao Conselho, que aprovou a aquisição. A curadora não sabia que o arqueólogo americano havia encaminhado as fotografias da estátua para a diretora regional de arqueologia, Graziella Fiorentini. Por ter também realizado escavações em Morgantina no final dos anos 1970, ela se lembrava de um boato: em 1978, a aldeia inteira só falava de uma imponente estátua de pedra calcária que saqueadores haviam desenterrado no templo, não muito distante de bustos de Deméter e Perséfone. Relatórios antigos encontrados nos arquivos corroboraram os cochichos da Sicília: entre novembro de 1977 e dezembro de 1978, os guardas encontraram vários buracos abertos deixados pelos saqueadores, um dos quais ainda abrigava um grande pedestal de pedra calcária. Fiorentini comunicou imediatamente sua suspeita ao Getty e repassou o relatório para a brigada especializada em roubo de obras de arte em Roma. No dia em que a aquisição da deusa foi oficializada, o Getty Museum recebeu um telegrama de Fiorentini: havia sido aberta uma investigação internacional para determinar as origens da estátua. Como descrever o estado de Marion True ao ouvir a notícia? Incrédula? Arrasada? Histérica? Um pouco de cada coisa, sem dúvida.

## ENQUANTO ISSO, NA ITÁLIA

Havia algum tempo que, em Roma, na brigada especializada em roubos de obras de arte, o carabiniere Fausto Guarnieri conquistara a confiança de membros de uma rede de saqueadores sicilianos, desmantelada graças à ajuda do arqueólogo americano Malcolm Bell. Astuto psicólogo, ele os convencera a pôr as cartas na mesa - afinal, argumentou, eram os grandes perdedores naquele sistema de saques, dos quais só recolhiam as migalhas. A estratégia funcionou, abriu-se a válvula das confissões. Mordidos pelo orgulho, os "arqueólogos amadores" de Morgantina se gabaram de seus crimes, descreveram seus troféus. Aquelas três cabeças de deusas de mármore, por exemplo, descobertas por dois irmãos pastores em 1979. O investigador Guarnieri não demorou a encontrar

duas delas... em uma vitrine do Getty Museum. Como um acaso nunca vem só, a pasta sobre a deusa do Getty enviada por Fiorentini pousou na mesa do policial. Depois de obter informações em suas fontes, não havia dúvida de que a estátua viera do sítio arqueológico da Sicília. Uma imponente estátua de pedra calcária finamente esculpida? Sim, o líder da rede se lembrava de ter desenterrado uma, que vendeu de imediato. E mais, sua cabeça de mármore correspondia à terceira encontrada um pouco antes por pastores. O chefe dos tombaroli conhecia a história nos mínimos detalhes. A cabeça e o corpo teriam ido parar, separadamente, na casa de Orazio di Simone, revendedor inescrupuloso residente em Gela, no litoral sul da Sicília. Depois de ser partida em três pedaços, a estátua foi levada na traseira de um caminhão debaixo de uma pilha de cenouras rumo a Milão e, depois, à Suíça. Foi em Chiasso, famoso centro de tráfico na fronteira da Suíça, que a estátua foi colada outra vez e recebeu a sua cabeça de mármore.

O dossiê compilado por Guarnieri era sólido o bastante para iniciar um processo penal contra Orazio di Simone e a outro pertencente a seu círculo, Nicole Nicoletti, que teria vendido a estátua a... Robin Symes. Mas fazer saqueadores falarem em sigilo a curto prazo é mais fácil do que conseguir declarações oficiais de suspeitos de posição elevada. Apesar do envolvimento de policiais americanos e britânicos, ninguém podia (ou queria) corroborar as alegações que fundamentavam o dossiê do procurador. O baile dos hipócritas estava oficialmente aberto: Robin Symes afirmou alto e bom som ter comprado a estátua de um colecionador suíço em Lugano cujo nome se recusava a revelar; um colecionador de Nova York voltou atrás em suas declarações e disse que a peça jamais lhe havia sido oferecida; Orazio di Simone afirmou nunca ter vendido nada além de numismática... A imprensa internacional divulgou o caso e repetiu as suspeitas levantadas na Itália, mas o Getty manteve a cabeça erguida - não por muito tempo. Na Sicília, o procurador Raffiotta declarou ter provas de que as duas cabeças de mármore expostas no Getty tinham saído de Morgantina. Na mesma noite, elas desapareceram das vitrines do museu e foram devolvidas ao seu proprietário, um colecionador nova-iorquino que as tinha comprado de... Robin Symes. Esse sucesso escondeu um amargo fracasso. A investigação sobre

A deusa de Morgantina ficou emperrada. Após quatro anos de esforços por parte do procurador Raffiotta e do carabinieri Guarnieri, o caso foi encerrado sem direito a recurso por um juiz da Sicília por falta de provas. Por trás do sorriso hollywoodiano, o Getty Museum se esforçava para manter seu espírito de cooperação - será que o teve algum dia? Abalado com as proporções que o caso

tinha adquirido na mídia, o diretor do Instituto de Conservação do Museu, Luis Monreal, voltou a insistir junto a seus superiores. Era preciso pôr um fim a essas compras duvidosas de uma vez por todas! Para o Conselho Administrativo do museu, estava fora de questão ficar sufocado pela culpa e perder tempo (e dinheiro) tentando provar sua inocência. "Esse tipo de abordagem, além de não ser realista, em muitos casos vai contra a preservação de obras de arte", retorquiu secamente o diretor John Walsh. Aos olhos da retaguarda, um objeto antigo está mais seguro em um museu ou com um colecionador do que abandonado em um sítio arqueológico negligenciado pelas autoridades locais. Ciente das tensões crescentes no seio da instituição, Marion True redobrou o proselitismo em cada uma de suas participações em conferências internacionais. Apegando-se aos maus hábitos de colecionadores e museus, a curadora tirou da cartola a solução para conter o tráfico ilegal: se a Itália e a Grécia se tornassem mais generosas na concessão de empréstimos, os museus internacionais talvez freassem suas aquisições. O Getty Museum, prometia ela, poderia até mesmo redirecionar uma parte do seu orçamento de aquisição para programas de conservação do patrimônio arqueológico italiano. Mas essa ilusão durou pouco.

## NOVA OFENSIVA ITALIANA

Do outro lado do Atlântico, novos documentos foram adicionados ao arquivo de A deusa de Morgantina, que cochilava no fundo do armário dos casos não resolvidos. O novo carabinieri responsável pelo dossiê, Salvatore Morando, e o inefável procurador siciliano Silvio Raffiotta reabriram a questão e decidiram recorrer aos tribunais suíços. Entre as novas peças, a fatura de uma empresa com sede em Genebra responsável pelo transporte da estátua de Lugano a Londres, para a galeria de Robin Symes. Um recibo datado de 1986 acusava o recebimento de 400 mil euros pagos por Robin Symes, e acrescentava: "Sou o único proprietário desta estátua, que pertencia à minha família desde 1939. Atenciosamente, Renzo Canavesi." Como o caso prescreveria dois anos mais tarde (em 1996), os investigadores localizaram Canavesi, proprietário de uma tabacaria perto de Chiasso. A justiça italiana o colocou sob exame e, ao mesmo tempo, intimou o Getty Museum a fornecer uma amostra da estátua de pedra calcária. Embora o museu se declarasse pronto a colaborar com a Itália para coibir o tráfico ilícito, levou um ano para responder à solicitação de Raffiotta. Depois da análise, os geólogos da Universidade de Palermo foram categóricos: a composição da pedra apresentava semelhanças com a da outra estátua acrolítica

descoberta em 1956 em Morgantina. A matéria-prima era originária de uma pedreira localizada a poucos quilômetros do local da escavação. Tendo finalmente percebido a extensão dos danos causados por décadas de impunidade, Roma atacou em todas as frentes. A justiça italiana, por seu lado, também se fechou no comerciante romano Giovanni Medici, cujos depósitos e showroom cheios até o teto de antiguidades recém-escavadas foram descobertos no porto livre de Genebra em 1995.

Lá, os investigadores italianos encontraram um presente inesperado: trinta fichários de fotografias tiradas com uma Polaroid listando todos os trabalhos que tinham passado pelo entreposto; em cada foto estavam anotados o preço e o nome (codificados) do comprador. Armado de provas até os dentes, o procurador Paolo Ferri organizou a ofensiva, apesar das tergiversações da polícia suíça, que levaria cinco anos para liberar o conteúdo dos depósitos às autoridades italianas. O Getty, é preciso esclarecer, estava entre os clientes ricos do marchand romano Giovanni Medici. Por algum tempo, o museu conseguiu salvar as aparências, esforçando-se para manter a boa imagem de instituição que foi enganada e está determinada a ser transparente, restituindo várias peças importantes para a Itália. Outros museus norte-americanos seguiram o exemplo. Marion True chegou a ponto de manifestar seu apoio à Itália caso o país decidisse impor cotas de exportação para antiguidades, irritando as instituições americanas, tão apegadas à ideia de livre comércio. No ano 2000, a guerra estava declarada. O procurador Paolo Ferri pôs Marion True sob sua mira e não a deixou mais em paz. Seguiu-se uma série de interrogatórios em Roma e Los Angeles, durante os quais Ferri pressionou a curadora, que se defendeu de modo desastrado. Oficialmente, a Itália exigia do Getty a restituição de quarenta peças, trinta delas adquiridas por Marion True. O jogo de gato e rato duraria vários anos. Apesar da pressão, Marion True nunca admitiu sua responsabilidade. No entanto, sua capacidade de cooperação surpreendeu todo mundo, inclusive o Getty Museum. A curadora não hesitou em trair todos os seus companheiros de museus americanos e internacionais na hora de passar no crivo cada uma das fotografias encontradas no depósito de Giacomo Medici. Para deleite do procurador, que via a sua investigação avançar a passos largos, ela revelou os nomes dos compradores de mais de setenta peças. A curadora aceitou até fazer uma lista de todos os outros bens adquiridos pelo Getty e outros museus através de marchands do circuito do tráfico (Giacomo Medici, Robert Hecht, Robin Symes...) que Paolo Ferri não conhecia.

## O INÍCIO DO FIM

Determinados a limitar as perdas, os advogados do Getty organizaram alguma forma de defesa, apesar de elementos condenatórios mantidos nos arquivos do museu - um adiantamento temporário de 9 milhões de "garantia" reivindicados pelo Getty a Robin Symes após a compra da estátua para se proteger contra possíveis processos, os documentos falsificados para importar a estátua de Londres para Los Angeles... Encerrando até o menor dos memorandos, folhas de papel das mais comuns nas quais eram rabiscadas anotações feitas durante as reuniões formais e informais, os arquivos transbordavam de documentos que, colocados lado a lado, apontavam para a evidência: Marion True não agira sozinha, toda a hierarquia estava envolvida. A começar por Harold Williams, ex-diretor-geral do museu e autor de uma anotação feita durante uma reunião antes da compra de A deusa de Morgantina: "Sabemos que ela foi roubada. Symes é um receptador." Uma dessas anotações era de deixar sem palavras: "Compramos bens roubados com conhecimento de causa. Estamos fazendo negócio conscientemente com mentirosos porque aceitamos suas garantias. Enquanto o verniz da "boa-fé" do Getty ia se rachando, as malhas da rede internacional de traficantes se rompiam uma após outra.

Na Sicília, Renzo Canavesi foi condenado à revelia a dois anos de prisão por ter lucrado com o tráfico de A deusa de Morgantina. Em Paris, uma busca na casa do marchand Robert Hecht, próximo de Marion True, revelou a existência de um diário mantido desde os anos 1950, no qual o marchand desenhou caricaturas do mercado de antiguidades em detalhes, para grande alegria do procurador Ferri. Robin Symes, processado pela família de seu companheiro falecido em 1999, foi condenado por um tribunal de Londres a vários anos de prisão por perjúrio. Finalmente, a antiquária grega Frieda Tchakos envolveu diretamente Marion True, acusando-a de ter usado o casal de colecionadores Fleischman para "lavar" as obras - sabendo que poderia contar com uma doação futura, True aconselhava-os a comprar peças que ela própria não se arriscaria a adquirir em nome do museu. O copo estava cheio. Frustrada com as recusas do Getty Museum a repetidos pedidos de restituição, a Itália atacou judicialmente. Dezembro de 2004. Chegava a hora de as autoridades italianas colherem os frutos dos esforços de muitos anos. Depois de vários meses de um julgamento digno dos melhores espetáculos da commedia dell'arte, em que Giacomo Medici proclamou sua inocência com inúmeras pilhérias, o marchand italiano foi condenado a dez anos de prisão e uma multa de 10 milhões de euros. Foi

considerado culpado pelo tráfico de centenas de obras de arte escavadas ilegalmente na Itália, por tê-las "lavado" através de casas de leilão e, em seguida, tê-las revendido para outros marchands ou diretamente para Marion True. Apesar de todos os esforços do Getty para inviabilizar a acusação da curadora, esta sentia a corda se apertar. Acumularam-se as provas nas audiências preliminares e, no dia 12 de abril de 2005, como uma brincadeira de mau gosto, Marion True foi acusada de tráfico de antiguidades. Seis meses mais tarde, a curadora se aposentou oficialmente. A versão não oficial logo vazou na mídia. A curadora havia sido forçada a se demitir depois que seus superiores descobriram um belo segredo: um empréstimo significativo, recebido por ela para adquirir uma casa na Grécia, feito pelos Fleischman, o famoso casal de colecionadores de quem ela teria se servido para aumentar os fundos do museu. O Getty concordou em pagar os advogados de defesa da curadora decaída, mas estava fora de questão manter em suas fileiras a instigadora desse padrão deontológico inteiramente inconsciente.

## **JOGO DA MENTIRA**

O vexame foi ainda mais forte para a curadora porque, quatro meses depois, no final de janeiro de 2006, foi inaugurada a Villa Getty, depois de anos de obras. Localizada em Malibu, essa cópia em concreto da Villa dos Papiros de Herculano havia abrigado o primeiro museu idealizado por J.P. Getty de 1974 a 1997. Eclipsada pelo mastodonte inaugurado em Brentwood em 1997, uma estrutura aracnídea onde estão reunidos todos os ramos do Getty Trust (museu, centro de pesquisa, Instituto de Conservação...), a partir de então a Villa de Malibu foi totalmente destinada à coleção de antiguidades. Responsável pelo projeto de reinstalação, Marion True deveria ter sido a rainha da festa. Seria mesmo possível falar em festa, considerando-se o ambiente que reinava no museu por vários anos? Como ficou evidenciado pela série de demissões em cargos de responsabilidade, os conflitos internos, características da instituição desde a sua criação, ampliaram-se numa escala sem precedentes. Cereja do bolo, Barbara Fleischman, uma das raras pessoas que apoiavam Marion, demitiu-se três dias antes da inauguração.

O novo diretor, Michael Brand, nem mesmo estava presente. Entre a hipocrisia inevitável da "festa" de Malibu e a atmosfera asfixiante das negociações com as autoridades italianas, Brand escolheu Roma. A Itália reclamava agora ao Getty a devolução de vinte peças. À medida que o museu

examinava cada objeto, a lista de peças que estava prestes a devolver ia se alongando. Majestosamente entronizada em um areópago de deuses e deusas reunidos nas novas salas da Villa Getty, a Deusa de Morgantina estava quase esquecida. As provas recolhidas até então não tinham permitido que a Itália fizesse um pedido formal de restituição. Houve, entretanto, uma nova reviravolta no rumo dos acontecimentos, sintomática da evolução de mentalidades no mundo dos museus americanos. Até a ocasião, o Getty fizera questão de esconder todos os documentos incriminatórios. Determinado a limpar os assuntos do museu, o novo diretor Michael Brand deu uma guinada de 180 graus. No final do julgamento de Giacomo Medici, o Metropolitan Museum cedeu à pressão que a Itália vinha fazendo havia décadas e devolveu a Cratera de Eufrônio, fornecida por Giacomo Medici através do marchand Robert Hecht. Contrito em seu foro íntimo, o Museu de Nova York consolou-se com os aplausos suscitados por seu gesto. Michael Brand se sentia mais próximo dessa nova geração de curadores, conscientes dos danos causados pelo tráfico ilícito, que assumiram o poder uns depois dos outros. O vento começou a soprar e o Getty acabou por se dobrar a essas novas exigências morais. Além disso, quando uma investigação interna no Getty deparou-se com as provas irrefutáveis da origem delituosa de A deusa de Morgantina, Michael Brand achou que a comédia precisava terminar.

Em abril de 2006, despachou seus investigadores para a Suíça a fim de interrogar Renzo Canavesi, gerente da tabacaria na fronteira suíço-italiana de quem Robin Symes havia declarado ter comprado a estátua. E Canavesi entregou, a contragosto, a chave do enigma que não havia fornecido à justiça italiana durante o seu julgamento. Diante dos investigadores, recitou como um colegial uma história para boi dormir: que seu pai havia comprado a estátua em Paris na década de 1930. De volta a Lugano, a estátua teria permanecido em pedaços, empacotada em um porão até 1986, quando ele a ofereceu a Robin Symes por 400 mil dólares - fato corroborado pelo recibo manuscrito que foi parar nos arquivos do procurador Ferri. Ante a incredulidade dos investigadores norte-americanos, Canavesi pensou poder convencê-los com uma série de fotografias da década de 1980, mostrando a estátua em pedaços no chão, coberta de terra. Não restava mais nenhuma dúvida sobre sua origem ilícita. Renzo Canavesi afirmou ter contatado Marion True pouco antes da transação para mostrar-lhe essas mesmas fotos. Por que ela não lhe respondeu? "Confirmar alegações inopinadas e boatos pode ser demorado, caro e inconclusivo", defendeu-se ela. Ao mesmo tempo, o Getty devolveu à Grécia uma esplêndida coroa funerária de ouro datada do século IV a.C., que fazia parte das aquisições

emblemáticas realizadas desde os anos 1950. Marion True sentia o chão lhe fugir sob os pés. Ao ceder à Grécia, o museu desgastava um pouco mais a reputação da curadora, também perseguida pela justiça grega. Mas o que restaria ainda dessa reputação? Nascido em Canberra em 1958, Michael Brand chegou aos Estados Unidos em 2000 para chefiar o Museu de Belas-Artes de Virgínia.

Quando esse especialista em arte asiática assumiu a direção do Getty em janeiro de 2006, o período de glórias da curadora era apenas uma lembrança distante. Livre desse peso, Brand podia navegar nas águas escuras do museu e agir sem grande preocupação moral. Determinado, optou por cautela. A porta blindada na qual os países espoliados batiam em vão havia sido aberta. Com a Itália, as negociações caminhavam bem; o país agora pedia o retorno de 52 objetos. Outros museus norte-americanos, como o Museu de Belas-Artes de Boston, cediam e devolviam os objetos com o rabo entre as pernas. Roma estava com os trunfos na mão e tinha a intenção de mantê-los. O Getty multiplicou as ofertas, oferecendo a restituição de 24, depois de 26 peças, com uma proposta de copropriedade da deusa por quatro anos, juntamente com um trabalho de colaboração científica para determinar a sua origem. A Itália rejeitou todas as propostas do Getty, uma depois da outra, de modo que o museu finalmente jogou a toalha, denunciando uma atitude despropositada por parte de Roma. E, mesmo estando inteiramente ciente da origem ilícita da estátua, Michael Brand continuou a seguir, nesse caso específico e contra o que seria de esperar, a antiga política do museu: caberia à Itália apresentar as provas científicas da origem da deusa. Por sua vez, o diretor protegia a sua retaguarda e pedia ao curador-chefe do Departamento de Antiguidades, Jerry Podany, que fosse encontrar Renzo Canavesi para se certificar de modo definitivo de que todas as fotografias que o antigo dono de tabacaria possuía representavam de fato a Deusa de Morgantina. E por que não as recuperar, em nome do Getty, para que não caíssem em outras mãos? Quando examinou os negativos, Jerry Podany ficou em choque. Os cerca de trinta pedaços de pedra calcária, alguns apenas meio visíveis sob uma camada de terra seca, espalhados em cima de um piso de azulejos e de folhas de plástico, gritavam o nome da deusa.

## **A VITÓRIA DE ROMA**

As negociações entraram em ponto morto. Para forçar a mão do museu californiano, a Itália ameaçou aplicar um embargo cultural a partir do dia 1º de agosto - nenhum empréstimo proveniente da Itália, nenhuma colaboração com



qualquer museu italiano seriam autorizados. Algumas horas antes da data fatídica, chegou-se a um acordo: o Getty restituiria quarenta das 45 peças reclamadas pela Itália, entre as quais a estátua de A deusa de Morgantina. Esses objetos haviam sido reunidos no decorrer de uns trinta anos por uma quantia global próxima dos 40 milhões de dólares: o Getty declarava ter sofrido uma perda total, que a Itália propôs compensar com empréstimos a longo prazo de objetos similares. O processo de Marion True seguia seu curso, mas uma parte das acusações fora abandonada, e o procurador Ferri prometia não a submeter a vexame. Seu desejo de ver os museus americanos mudarem a política finalmente se realizava. Ferri, in fine, teve a satisfação de assistir de camarote à abdicação do Museu Getty. Na Grécia, os fatos estando prescritos, os processos contra True foram abandonados em novembro de 2007. Três anos depois, a Itália fez o mesmo.

## **RETORNO COM FANFARRA**

"Empréstimo da Itália." Três palavras em uma etiqueta de apresentação foram os primeiros sinais de uma partida iminente. Enquanto aguardava o seu regresso à pátria, A deusa de Morgantina via desaparecerem ao seu redor, durante a noite, dezenas de obras das bases ou vitrines nas quais estavam instaladas para o interior de caixas especiais de transporte. Em dezembro de 2010, chegou a sua vez de ser feita em pedaços. As mãos de peritos do Getty se ocuparam dos preparativos: sete caixas de mais de uma tonelada cada, quatro para a estátua e três para a sua base antissísmica. O conjunto foi embarcado em um avião rumo a Roma. Ao chegar em solo italiano, na véspera da primavera de 2011, a deusa embarcou em direção à Sicília, para Palermo, onde um caminhão a esperava para transportá-la para a aldeia de Aidone, no coração da ilha. Depois de ter sido brutalmente retirada de um sono antigo, quebrada em vários pedaços no meio da noite, jogada na traseira de uma caminhonete e coberta com cenouras, A deusa de Morgantina podia se alegrar com um retorno bem mais confortável ao país. As ruas de paralelepípedos de Aidone são estreitas, o caminhão seguia com precaução. A população da cidade, agitando pequenas bandeiras italianas, foi mobilizada. Era um grande dia. A deusa de Morgantina reencontrava sua terra natal, uma sala especial fora preparada para ela no pequeno museu arqueológico de Aidone, localizado em um convento de capuchinhos do início do século XVII, perto do sítio arqueológico de Morgantina. Tendo partido incógnita, a deusa já fora identificada: os

especialistas concordavam em ver nela a imagem de Perséfone, deusa dos infernos e da fertilidade, que era cultuada em Morgantina.

Dois meses mais tarde, festejou-se a inauguração com grande pompa. Fanfarra, barracas de queijos e vinhos locais, exibição de bugigangas das mais hediondas com a efígie da deusa, tudo na presença de um enxame de personagens oficiais, incluindo o embaixador dos Estados Unidos em Roma e o ministro da Cultura italiano, Francesco Rutelli - este último mostrara-se ao mesmo tempo sedutor e implacável nas negociações com Michael Brand. O orgulho de acolher uma obra antiga importante se misturava, assim, com a embriaguez da vitória em uma luta encarniçada. A vitória de Perséfone sobre Marion True.

- A deusa de Morgantina

Século V a.C.

Mármore branco de Paros e pedra calcária

2,20 m de altura

Museu Arqueológico Regional de Aidone, Sicília





## **A OBRA DE ARTE MAIS COBIÇADA DE TODOS OS TEMPOS**

### **Adoração do Cordeiro místico**

**Hubert e Jan van Eyck**

Desde outubro de 2012, um espetáculo extraordinário aguarda os visitantes do Museu de Belas-Artes de Ghent, na Bélgica. Em uma sala transformada em ateliê envidraçado, mãos hábeis estão atarefadas em torno de alguns dos dezoito painéis do retábulo de Adoração do Cordeiro místico. Maltratada, ameaçada de ser queimada num auto de fé, esquartejada, remendada, arrancada de sua moldura, brutalmente serrada, transportada aos trancos e barrancos num caminhão cheio de feno, enterrada a muitas centenas de metros de profundidade... Essa obra-prima absoluta do século XV teve uma vida tão dura que um tratamento intensivo era bem merecido. Com raízes firmes na Catedral de São Bavo em Ghent, onde foi exposto em 1432, o imponente retábulo dos irmãos Hubert e Jan van Eyck ganha cara nova publicamente como parte de um work in progress de um novo gênero. Como a operação exigiria cinco anos de trabalho meticuloso, seria impensável privar o público da Catedral de contemplá-lo escondendo o quadro atrás de andaimes ou anteparos. Tão impensável quanto transferi-lo para Bruxelas, para o segredo dos ateliês do Instituto Real do Patrimônio Artístico da Bélgica. A solução adotada tem o mérito da transparência e a vantagem de garantir a compreensão do público, revelando o lado oculto de uma restauração de suma importância, como essa. Dividido em três fases, em que cada uma recebe um terço do retábulo, o projeto consiste no desmonte da obra, um exame minucioso nos laboratórios do Museu de Belas-Artes de Ghent e a transferência, sob os olhos dos visitantes, para o ateliê-aquário, onde é cuidadosamente restaurado. A Catedral de São Bavo conserva um terço da estrutura original no batistério, onde reside desde 1986, para grande alívio de turistas de todo o mundo e dos fiéis da Catedral, enquanto fotografias em preto e branco em escala substituem os painéis em tratamento. A ideia é simples e confortante. O público frustrado por não ver o políptico em sua totalidade pode se consolar com a impressão de partilhar um momento privilegiado à cabeceira dos painéis sofrendores. Para a cidade de Ghent, essa restauração é um acontecimento. Tesouro nacional, o retábulo de Adoração do Cordeiro místico é a obra que atrai mais visitantes no mundo depois de A Gioconda. E enfrentou peripécias tão rocambolescas quanto a Mona Lisa. A quinhentos metros da Catedral, o Centro Cultural Provincial do Convento dos

Carmelitas pretende realizar, até o fim da restauração em 2018, uma exposição sobre a história movimentada do retábulo e de sua criação, bem como uma série de exposições temporárias muito especializadas, em que serão abordados os últimos resultados das pesquisas históricas e religiosas. Nos salões, serão projetadas entrevistas com restauradores e filmes mostrando os avanços mais recentes do trabalho. Para isso um sistema de webcams foi instalado no ateliê de vidro do museu. A importância do retábulo Adoração do Cordeiro místico para Ghent e para o povo belga como um todo tem de ser encarada com grande seriedade. Tema de debates acalorados entre teólogos, representantes da Igreja e historiadores de arte, o retábulo ganhou ao longo dos séculos a fama de peça mais cobiçada da história.

## **A GENIALIDADE DE JAN VAN EYCK**

A história remonta ao final dos anos 1410, em Ghent. Joos Vijd, primeiro escabino<sup>6</sup> da cidade - ou seja, vice-prefeito - era um membro ativo da Igreja Paroquial de São João, que mais tarde se tornou a Catedral de São Bavo. As quantias consideráveis pagas com bastante regularidade pelo riquíssimo comerciante demonstravam uma profunda devoção, uma reputação a manter ou o medo de ser repellido às portas do paraíso? As fronteiras entre devoção e seguro post mortem eram, na época, muito imprecisas... Joos Vijd chegou a construir uma capela pessoal, a Vijdkapel, na Igreja de São João, e chamar para fazer a decoração do altar Hubert van Eyck, pintor que desfrutava de uma reputação sólida em Flanders, região norte da Bélgica. O artista, porém, morreu em 1426, deixando o trabalho apenas esboçado. Felizmente para os Van Eyck, pintura é assunto de família. Seu irmão mais novo Jan, pintor oficial da corte, embaixador, agente secreto e espião a serviço de Filipe, o Bom, assumiu o trabalho alguns anos mais tarde em seu estúdio de Bruges.

O retábulo foi inaugurado em 6 de maio de 1432, dia do batismo de Josse, segundo filho de Filipe, o Bom<sup>7</sup> e Isabel de Portugal, realizado na Vijdkapel. Sem um herdeiro, Joos Vijd e sua esposa Lysbette Borluut tinham planejado doar a capela e o retábulo à sua paróquia, com instruções para que celebrassem missas em seus nomes. Sem família para rezar por eles, os Vijd preferiram tomar suas precauções. Depois de sua apresentação oficial em 1432, a Adoração do Cordeiro místico, atribuído apenas a Jan van Eyck, não tardou a atrair as atenções. A peregrinação a Ghent para admirar a obra-prima impunha-se a todo

artista que se prezasse. Em 1521, Albrecht Dürer, mestre absoluto da pintura e da gravura primitiva alemã, caiu de joelhos, perturbado com tanto esplendor e realismo. Tamanho é o talento de Jan van Eyck, que sua acertada fórmula apresentava-o como o último pintor da Idade Média e o primeiro do Renascimento. Raros são os artistas que encarnaram um momento de transição tão decisivo na história da arte. O gênio de Jan não foi inventar, mas aperfeiçoar a técnica da pintura a óleo. Em seu tempo, os pintores se acomodavam às restrições da tempera, mistura aquosa de pigmentos e de ovo cuja secagem ultrarrápida exigia maestria e rapidez - a arte de ir direto ao essencial. O óleo é uma história diferente. Misturado a pigmentos finamente moídos, necessita de bem mais tempo para secar. Mais flexível, mais transparente, favorece os efeitos de profundidade e permite a superposição de véus de cores.

Estas, mais vivas e mais brilhantes, atraem o olhar. A revolução da pintura a óleo corresponde à abertura de um amplo campo de possibilidades em que os mais ínfimos detalhes estão finalmente ao alcance do pincel. Mas a originalidade de Jan van Eyck não se limitava à inventividade desencadeada por essa nova técnica nem ao desafio que representava a realização de um políptico de cinco metros por quatro metros. O termo "gênio" não é nem um conceito batido nem um termo mal-empregado para descrever Jan van Eyck. Tendo recebido uma formação inteiramente tradicional, ele foi o primeiro a se desviar dos códigos pictóricos predeterminados e decidir pintar o que tinha diante dos olhos. Geralmente associado ao século XIX e a artistas como Gustave Courbet, o realismo na pintura apareceu de fato na obra dele. Os detalhes da vida cotidiana são recriados de maneira tão precisa que o espectador fica estupefato com tanta veracidade capturada em um painel de madeira. Entre suas obras mais famosas, o retrato As bodas de Arno fini foi pintado logo após o retábulo de Ghent. O espelho convexo pendurado na parede de trás, que reflete a cena em mínimos detalhes e, por extensão, o espaço em que se supõe que esteja situado o espectador, é uma proeza única na história da pintura. No políptico da Igreja de São João, Jan se entregou com prazer à tarefa de terminar o trabalho iniciado por seu irmão. Até o momento, as contribuições de cada um não estão definidas, e o restauro em andamento feito pelo Instituto Real do Patrimônio Cultural deve esclarecer as coisas - presume-se por enquanto que a parte de Hubert seria mínima em comparação com a de Jan. Aberto, o políptico consiste em doze painéis; no registro do topo, ao centro, Cristo ladeado pela Virgem Maria à sua direita e São João Batista, padroeiro da Igreja, à sua esquerda. Os painéis exteriores retratam, do lado esquerdo, anjos músicos e Adão, como veio ao mundo; do lado direito, anjos músicos e Eva, também despida. No registro

inferior, o painel central retrata a adoração do Cordeiro do sacrifício, episódio tirado da ‘Legenda áurea’.<sup>8</sup>

Sob a luz divina da pomba do Espírito Santo, o Cordeiro, de pé sobre um estrado elevado no centro de um prado florido, deixa fluir em um cálice o sangue de seu peito cortado. Em torno dele, os adoradores estão agrupados em formações quase simétricas; anjos, os doze apóstolos, santos, papas, profetas, homens e mulheres mártires em trajes do clero e, finalmente, escritores e filósofos pagãos. Nos painéis exteriores à esquerda, uma procissão de cavaleiros - da esquerda para a direita, Os juízes íntegros, Os cavaleiros de Cristo. Do lado direito, uma multidão de devotos - da direita para a esquerda, Os peregrinos e Os eremitas. Durante muito tempo, os fiéis da igreja só puderam admirar essa grande cena de veneração em alguns dias do ano, quando, excepcionalmente, o políptico era aberto, já que o costume determinava que ficasse fechado na maior parte do tempo, revelando um conjunto elaborado de doze painéis.

O registro inferior, do lado de fora, o retrato do mecenas Joos Vijd e de sua esposa Lysbette Borluut. No centro, dois painéis em grisalha representando em trompe-l'oeil as estátuas em pé de São João Evangelista e São João Batista. No registro do meio, quatro painéis retratam a Anunciação com o arcanjo Gabriel e a Virgem Maria. Entre eles, uma vista de Bruges, onde Jan van Eyck morava, e um lavabo. Finalmente, os quatro pequenos painéis de registro superior mostram os profetas Zacarias e Miqueias, separados por duas sibilas. Albrecht Dürer só poderia se maravilhar com o requinte de execução dos diferentes painéis: o brilho das pedras preciosas engastadas nas coroas de Cristo e da Virgem Maria; o sangue pulsando nas veias dos personagens; a textura de suas peles refinada até ao mais ínfimo dos poros; a beleza da cabeleira da Virgem, semelhante a fios de ouro; a trama dos tecidos e a riqueza dos bordados evocadas fio por fio; um milhão de folhas de grama formando o gramado pontilhado de margaridas... Além dessas minúcias em grande parte invisíveis para quem observa o retábulo a distância, Jan van Eyck contraria os códigos esforçando-se em personalizar as características de cada personagem representado. Onde a tradição clonava as multidões, o artista tem o prazer evidente de multiplicar fisionomias e expressões, variando ad libitum os cenhos franzidos, os lábios crispados ou ainda as atitudes afetadas. Por fim, o olhar que Cristo dirige diretamente ao espectador é uma revolução em si mesmo. Imaginem os fiéis da paróquia em oração diante do retábulo: como não capitular diante de tamanha autoridade divina, expressa de forma tão vívida e tão inédita?

## APENAS UM SÉCULO DE TRANQUILIDADE

Embora nada nos tenha chegado até hoje sobre as reações à inauguração do retábulo em 1432, sua fama o levou a se transformar em alvo para os protestantes a partir do século seguinte. Enquanto isso, a pequena igreja da Paróquia de São João ganhou em importância. Tornara-se colegiada em 1536 com a chegada dos monges expulsos da Abadia de São Bavo e passou à Catedral de São Bavo em 1559, quando Ghent foi alçada à categoria de diocese. Aos olhos dos iconoclastas, o políptico de Van Eyck era a prova material do desprezo católico por dois pontos cruciais: a adoração culposa a ícones e a crença abusiva na possibilidade de comprar seu lugar no céu - que Joos Vijd deveria conhecer bem! Numa noite de agosto de 1566, um grupo de iconoclastas armados e decididos a queimar a Adoração do Cordeiro místico, em sua versão pessoal da Fogueira das Vaidades,<sup>9</sup> atacou a Catedral. Dentro do santuário, os guardas católicos os aguardavam, firmes em seus postos. Naquela noite, a porta da igreja resistiu. A horda voltou dois dias depois, dessa vez equipada com um tronco de árvore para usar como aríete. A porta cedeu, mas a Vijdkapel estava vazia. O políptico se fora, o auto de fé tão desejado não aconteceria. Frustrados, os atacantes se vingaram nas obras deixadas desprotegidas e destruíram a Catedral. Nenhum deles percebeu uma pequena porta escondida que dá acesso à torre sineira. Menos numerosos que seus ofensores, os guardas católicos foram mais espertos.

Na noite do primeiro ataque, os soldados tiveram a presença de espírito de desmontar o retábulo painel por painel e transferi-lo para o alto da torre do sino. Postados ao longo da escada em espiral, montaram guarda atrás da tal porta escondida, trancada a sete chaves, sem fazer barulho. Quem entre os iconoclastas saberia que o imponente retábulo poderia ser tão facilmente desmontado e escondido? Afinal de contas, ele pesa duas toneladas. Esse episódio abracadabrante se repetiu doze anos mais tarde e seria o primeiro de uma longa série de ameaças à obra dos irmãos Van Eyck. Quando a cidade estava sob o jugo protestante, entre 1577 e 1584, por exemplo, os líderes calvinistas pensaram em oferecer o retábulo à rainha Elizabeth da Inglaterra em sinal de agradecimento por seu apoio moral e financeiro. Um descendente de Joos Vijd, cujas vontades não cessavam de ser desrespeitadas, conseguiu dissuadi-los: por que oferecer à rainha dos protestantes um tesouro do catolicismo? O retábulo deixou definitivamente a Prefeitura, para onde havia sido relegado, e reencontrou as paredes da Vijdkapel em 1584, quando Ghent voltou às mãos dos



católicos. A história prosseguiu calmamente por dois séculos, até 1781, data da visita do imperador José II a São Bavo. Arauto da razão e do pensamento do Iluminismo que lhe havia sido incutido por sua mãe, a imperatriz Maria Teresa da Áustria, o imperador, entretanto, se disse melindrado com a nudez desinibida, horrível e excessivamente realista, até mesmo subversiva, de Adão e Eva. Em um instante as autoridades da cidade ordenaram que os painéis fossem retirados e guardados nos depósitos da Catedral, deixando o políptico amputado. Melhor isso do que se arriscar a vê-lo confiscado.

## **O INÍCIO DE UMA DESAGRADÁVEL AVENTURA EUROPEIA**

Como o restante da Europa, a Bélgica foi afetada pela onda de choque da Revolução Francesa. Em 1794, os Países Baixos austríacos, onde está Ghent, foram anexados pela Primeira República Francesa. A pilhagem sistemática das obras de arte belgas foi organizada em nome da resistência contra a tirania dos monarcas europeus. Sob esse enfoque muito oficial, as autoridades francesas esquadriharam os territórios ocupados em busca de objetos em museus, igrejas e galerias de arte para enriquecer os museus e bibliotecas da jovem República. A Itália e a Alemanha foram os países que sofreram os maiores prejuízos. Holanda, Luxemburgo, Espanha, Polônia e, claro, a Bélgica não ficaram muito atrás. Como seria previsível, os painéis centrais do retábulo (a Virgem, Cristo, São João Batista e o Cordeiro sacrificado) foram recolhidos em 20 de agosto de 1794 e enviados para Paris. Por que o Exército republicano não levou os painéis laterais do altar? Teriam sido desmontados e escondidos às pressas, segundo a tradição de São Bavo? Em Paris, os quatro painéis foram expostos primeiro no Museu Central das Artes da República, o novo "museu" aberto ao grande público no Palácio do Louvre, para onde eram encaminhados os produtos da pilhagem artística de toda a Europa. Hábil conhecedor, o diretor Dominique Vivant Denon teve dificuldades para desfrutar daquele espólio de guerra: o retábulo só fazia sentido se completo. Em 1802, ele demonstrou uma espantosa autoconfiança ao iniciar negociações com a diocese e a cidade de Ghent para adquirir as peças que faltavam. Uma obra do pintor Rubens para compensar o seu prejuízo? Dois? Três? Os belgas eram difíceis. Nada podia convencê-los a se desfazer dos pedacinhos do tesouro que lhes restavam, mesmo relegados aos depósitos da Catedral. E certamente não em troca dos quadros de um pintor de Antuérpia, cidade belga rival de Ghent. 1815. Waterloo! Waterloo! Waterloo! Triste planície!<sup>10</sup>

Com licença de Victor Hugo, Luís XVIII preferiu ver ali um campo de flores-de-lis. Eis a França pronta para recebê-lo no trono do qual foi expulso por Napoleão, agora preso na ilha de Santa Helena. Exilado na Bélgica após o fracasso do Governo dos Cem Dias, Luís XVIII havia se refugiado em Ghent. Felizmente para a cidade, o monarca sentiu-se grato pela acolhida: os painéis centrais voltaram para a Bélgica imediatamente e o retábulo foi mais uma vez reunido para grande alegria da população de Ghent, para quem a Adoração do Cordeiro místico sempre ocupou um lugar à parte, pois faz referência ao mesmo tempo ao santo padroeiro da cidade, João Batista, e ao comércio da lã de carneiro e de cordeiro ao qual a cidade devia a sua riqueza. Agora era também um símbolo da libertação do domínio francês.

## **TRAÍÇÃO VINDA DE CIMA**

A diocese de Ghent claramente não sentia o mesmo entusiasmo. Em 1816, a Catedral de São Bavo ainda estava sem seu bispo, que tinha sido exilado por ordem de Napoleão I. Em sua ausência, a diocese convocou o vigário Le Surre para incumbi-lo de uma missão decidida por unanimidade: a venda dos painéis secundários<sup>11</sup> do retábulo para financiar obras de que a igreja necessitava urgentemente. O argumento? Esses painéis, desprovidos de interesse religioso, só teriam como função proteger os painéis centrais. O vigário entrou em contato com vários comerciantes e fechou negócio com um deles em Bruxelas, Lambert-Jean Nieuwenhuys. Rei dos gatunos, este último tinha conquistado um lugar ao sol fazendo passar por originais as cópias dos painéis do famoso retábulo feitas em 1559 por Michiel Coxcie, pintor apelidado de "Rafael flamengo". Depois que os painéis centrais do retábulo foram exibidos no Palácio do Louvre, a obra-prima ganhou uma reputação sem precedentes e os muito raros quadros de Van Eyck foram disputados a peso de ouro, a tal ponto que o mercado de falsificações disparou. Ao preço de 4 mil libras esterlinas, os painéis (autênticos) desembarcaram em Berlim, na casa do riquíssimo importador de madeira e colecionador inglês Edward Solly. Seu gosto pela pintura italiana dos séculos XIII e XIV e seu faro pela aura dos pintores primitivos flamengos o levaram a acumular vários milhares de quadros, o que foi feito aproveitando sem escrúpulos a chegada ao mercado de obras saídas de mosteiros e igrejas, apreendidas sob a pressão das guerras revolucionárias e de levantes sociais. Em 1821, ele tirou a sorte grande com a venda de toda a sua coleção para o então rei da Prússia, Frederico Guilherme III, depois de três anos de negociações. Para o

monarca, que havia muito tempo sonhava em criar um museu em Berlim,<sup>12</sup> nada poderia ser bom ou caro demais para rivalizar com o Louvre. Em 1806, o monarca adquiriu em Paris um grande número de obras-primas da célebre coleção Giustiniani. Mais tarde, em 1815, a derrota de Napoleão resultou no retorno a Berlim do butim cultural e artístico roubado da Alemanha pela França. Para Frederico Guilherme III, a desforra era considerável. É certo que os painéis centrais da Adoração do Cordeiro místico voltaram para a Bélgica, mas sem os componentes laterais do retábulo de Jan van Eyck, tão desejados pelo diretor do Louvre, que eram o ponto culminante de sua coleção real. Alguns anos mais tarde, durante os preparativos para a abertura ao público da Königliche Gallerie, os painéis laterais do políptico passaram pelas mãos de um curador que descobriu, escondida, uma inscrição em forma de quadra, uma estrofe em quatro versos:

“Hubert van Eyck, o maior dos pintores,  
começou este trabalho, seu irmão Jan, segundo nesta arte,  
terminou esta pesada tarefa a pedido de Judocus Vijd.  
Com estes versos, este último vos convida,  
em 6 de maio de 1432,  
a admirar o trabalho concluído.”

Até então, Jan van Eyck era considerado o único autor do retábulo. Os especialistas ficaram atordoados. Seu irmão mais velho Hubert seria então aquele a quem Joos Vijd encomendou primeiro o trabalho. No entanto, se Jan adquiriu fama de mestre absoluto em toda a Europa, quem era Hubert? Não se conhecia nenhum de seus quadros. Alguns anos mais tarde, na Bélgica, o retábulo retomou sua forma original, ou quase isto. Em 1860, o pintor belga Victor Lagye foi encarregado de executar uma versão "vestida" dos painéis da vergonha, os que representam Adão e Eva como vieram ao mundo. Os painéis originais de Van Eyck haviam escapado à cobiça alemã por terem sido relegados aos depósitos da Catedral, porém foram vendidos em troca de uma boa soma ao Estado belga pela diocese de Ghent em apuros e guardados no Museu Real de Belas-Artes da Bélgica, em Bruxelas. Ao mesmo tempo, o Estado belga entregou à Catedral de São Bavo as cópias dos painéis que faltavam ao retábulo feitas em

1559 por Michiel Coxcie, cujos originais ainda estavam em Berlim. Vamos recapitular. Em Ghent, o políptico é composto da seguinte forma: os painéis centrais assinados por Van Eyck são ladeados pelos laterais copiados por Coxcie, os quais se completam com uma versão pudica de Adão e Eva vestidos com peles de urso. Decerto mais casto, o políptico raramente apresentou aspecto mais heterogêneo. Em Berlim, os laterais originais são pendurados ao lado das cópias dos painéis centrais assinados por Coxcie, aqueles mesmos que tinham sido vendidos algumas décadas antes pelo comerciante de Bruxelas, Lambert-Jean Nieuwenhuys, como sendo originais.

## **MASSACRE COM SERROTE**

Quem diria? O trabalho de um mestre, obra-prima absoluta da pintura religiosa primitiva flamenga, não estava seguro em uma coleção imperial. Não satisfeitos em manter os componentes do retábulo, os responsáveis pelo Kaiser Friedrich Museum (o precursor do atual Bode Museum em Berlim), para onde a obra foi transferida em 1904, tomaram uma das decisões mais aberrantes e perigosas de toda a história da arte. Esses painéis são muito bonitos, com certeza, mas têm um grande defeito: seus lados frente e verso não podem ser expostos ao mesmo tempo... Por que não serrá-los na espessura? E seriam doze painéis de Van Eyck pelo preço de seis! A história não diz por que milagre os painéis de apenas dois centímetros de espessura não foram danificados durante a operação. Alguns atribuirão o fato à proteção divina, a mesma que, a milhares de quilômetros de distância e quase um século antes, teria protegido o painel central do retábulo de um terrível incêndio na Catedral de São Bavo em 1822. A fumaça e as cinzas não pouparam a cena principal que descreve o sacrifício do cordeiro. Foi necessário restaurar um estrago na superfície da camada de tinta, mas nem todo mundo pode ser um Van Eyck, como provam as quatro orelhas que adornam a cabeça do cordeiro deixadas por um restaurador desastrado. O animal, em outras palavras, estava tão danificado que se decidiu repintá-lo. O "especialista" em restauração recriou a figura por inteiro, sem levar em conta o modelo original. Ao longo dos séculos, essa camada de pintura se evaporou, deixando transparecer as orelhas originais assinadas por Van Eyck. Mas o abuso estava apenas começando.

## **A GUERRA, OUTRA VEZ**

Enquanto o arquiduque Francisco Ferdinando<sup>13</sup> era assassinado em Sarajevo, a Bélgica se preparava para a chegada do rolo compressor alemão. No final de agosto de 1914, as notícias vindas da cidade belga de Leuven e de seus arredores eram estarrecedoras. O Exército alemão havia saqueado a cidade inteira em poucos dias. As forças armadas estavam se deslocando em direção a oeste, visando Bruxelas, depois Ghent. A tradição estava então bem estabelecida: o agressor lançava seus tentáculos sobre os territórios, os habitantes e seus bens artísticos mais caros. A guerra passara a ser psicológica e, portanto, a ordem de apreensão dos painéis centrais da Adoração do Cordeiro místico não causou nenhuma surpresa. Os laterais estavam a salvo, acreditava-se, no Kaiser Friedrich Museum em Berlim, e repatriar os painéis centrais para reconstituir o retábulo no museu alemão assinalaria uma vitória suprema. Historiador e arqueólogo nas horas vagas, o cônego da Catedral, Gabriel van den Gheyn pressentiu que o políptico seria mais uma vez alvo de saqueadores.

Com a bênção de um ministro do governo belga que se manteve anônimo e o apoio do bispo Emile-Jean Seghers e do prefeito Emile Braun, contando com a ajuda de alguns aliados, ele resolveu proteger o mais belo tesouro do país. Devemos falar de inspiração divina? Os soldados alemães não tardaram a bater em sua porta. Todos sorridentes, eles se diziam preocupados com o bem-estar do retábulo que desaparecera da Catedral – seria lamentável que fosse bombardeado por engano, não é? "O retábulo foi requisitado pelo Ministério de Belas-Artes e Ciências", garantiu o cônego. "Foi enviado à Inglaterra para ficar em segurança." Só que Adoração do Cordeiro místico não estava na Inglaterra, mas em Ghent, muito bem escondida em casas particulares. Algumas semanas antes, o cônego aproveitara o fechamento da Catedral na hora do almoço para transferir o políptico para o palácio episcopal com a ajuda de quatro companheiros da cidade. Na privacidade da residência do bispo, a finóvia equipe esperou anoitecer para limpar os painéis com cuidado, envolvê-los um por um em cobertores e encaixotá-los. A preciosa carga foi então escondida debaixo da tralha de uma velha carroça de bricabraque e, sem ser vista, deixou o palácio episcopal na noite de 31 de agosto. Para evitar qualquer tipo de represália dos alemães, o misterioso político belga fornecera ao cônego um papel com o timbre do Ministério de Belas-Artes e Ciências. Usando uma máquina de escrever, Gabriel van den Gheyn fabricou uma carta falsa ordenando a transferência do retábulo para a sede do Ministério, de onde deveria ser enviado para a Inglaterra. Com esse documento falso, o cônego se esquivava das perguntas cada vez mais insistentes dos oficiais alemães, que as reencaminhava ao ministro. Este último, refugiado na França, em Le Havre, com o restante do governo belga, estava então fora de

alcance... Já com a paciência esgotada, percebendo que não arrancariam nada do religioso por bem nem por mal, os alemães passaram um pente-fino na residência do bispo de Ghent.

Nada encontraram. Este fora mantido deliberadamente distanciado das operações secretas arquitetadas pelo cônego: com os métodos de interrogatório em tempo de guerra, era melhor saber o mínimo possível. Também nada vazou na paróquia e na Prefeitura; os funcionários repetiam o que lhes dissera o cônego: o retábulo viajou para a Inglaterra. A coisa chegou a tal ponto que a Alemanha exigiu do bispo um certificado atestando que seu Exército não roubara o políptico. O desaparecimento da obra-prima e a ameaça alemã aos museus dos países viraram assunto em toda a Europa. Quantas vezes Gabriel van den Gheyn prendeu a respiração? Seu estoicismo foi admirável. Apesar dos repetidos interrogatórios, do mais cordial ao mais angustiante, ele nunca deixou cair a máscara nem desistiu. O mais perigoso foi quando, em 1918, o Exército alemão em retirada requisitou as moradias de alguns habitantes da cidade, que mantinham os painéis repartidos escondidos sob sua proteção. A última saída do cônego foi usar sua rede paroquial. Encontrou um esconderijo primoroso para o retábulo: a sombra benevolente de um grande confessionário na Igreja de Santo Estêvão. O armistício assinalou enfim o término de um jogo de gato e rato particularmente estressante para os nervos do anjo Gabriel. Quando a cidade se viu livre do último soldado alemão, os painéis deixaram a Igreja de Santo Estêvão, foram encaixados uns nos outros e reencontraram, em 20 de novembro de 1918, o perfume familiar de incenso da Catedral de São Bavo, para grande júbilo da população.

## RESTITUIÇÃO SIMBÓLICA

Tratado de Versalhes, 28 de junho de 1919

Parte VIII. Reparações

Seção II. Disposições particulares.

Artigo 247.

A Alemanha compromete-se a devolver à Bélgica, por intermédio da comissão de reparações, no prazo de seis meses a contar da entrada em vigor do

presente Tratado, e a fim de permitir-lhe reconstruir duas grandes obras de arte:

1. Os painéis laterais do tríptico Adoração do Cordeiro místico, pintado pelos irmãos Van Eyck, anteriormente na Igreja de São Bavo em Ghent, atualmente no Museu de Berlim;

2. Os painéis do tríptico de A última ceia, pintado por Dierik Bouts, anteriormente na Igreja de São Pedro em Leuven, dois dos quais estão agora no Museu de Berlim e dois na Old Pinakothek, em Munique.

Nesse 28 de junho de 1919, no Salão dos Espelhos do Castelo de Versalhes, a Alemanha assinou um tratado de paz com graves consequências econômicas e psicológicas. Fato inédito, o pacto previa a restituição de obras de arte de grande teor simbólico. Todo mundo parecia ter esquecido que os painéis da Adoração do Cordeiro místico tinham sido devidamente adquiridos pelo imperador Frederico Guilherme III um século antes, e que a venda fora decidida por ordem de uma diocese de Ghent exaurida de recursos. Para salientar sua oposição àquilo que consideravam uma restituição injusta, a equipe do Kaiser Friedrich Museum ocuparam o lugar vazio dos dois painéis originais de Van Eyck com um cartaz trazendo estas palavras: "Tomado à Alemanha pelo Tratado de Versalhes." Na Bélgica, poucos pareciam se importar. Em última análise, a devolução dos painéis avaliados em 75 milhões de francos-ouro havia sido a contrapartida lógica da destruição de milhares de obras de arte pela fúria do Exército alemão. O evento a ser lembrado é que, depois de mais de um século de perambulação, o políptico finalmente iria recuperar a sua forma original. Pois, em 1923, em Ghent, o júbilo popular festejava um retorno duplo: o dos painéis serrados em duas partes e despachados com relutância por Berlim e o dos painéis originais e impudicos de Adão e Eva trazidos do Museu Real de Belas-Artes de Bruxelas. Partindo de Berlim, o precioso comboio ferroviário enfeitado com bandeiras belgas parou em todas as estações do país para os aplausos da multidão. Em meio a discursos oficiais, os estribilhos da festa e o retinir embriagado dos sinos das igrejas da cidade, o políptico reencontrou São Bavo, onde foi reconstituído em sua forma histórica, pela primeira vez desde 1781.

## **OS JUÍZES DESAPARECEM**

Enfim tranquila? A Adoração do Cordeiro místico provavelmente jamais



ficará. Na noite de 10 para 11 de abril de 1934, os painéis de duas faces no canto esquerdo do registro inferior desapareceram como num passe de mágica. Na frente, Os juízes íntegros, um cortejo de cavaleiros entre os quais os historiadores de arte reconheceram o rosto de Filipe, o Bom, o de Hubert van Eyck e o autorretrato de seu irmão Jan. No verso, a estátua em trompe-l'oeil de São João Batista, segurando um cordeiro em seus braços. Ao horror experimentado pelo bedel da paróquia quando viu o cadeado arrebatado nas grades escancaradas da Vijdkapel, seguiu-se o abatimento do cônego Gabriel van den Gheyn, que havia arriscado a vida para que o retábulo fosse poupado durante a Grande Guerra. Como acontece com todo roubo desse tipo, a indignação geral se combinou a críticas à segurança defeituosa da Catedral, além de elucubrações e explicações fantasiosas. A mais persistente referia-se ao cartaz deixado no local do painel: "Tomado à Alemanha pelo Tratado de Versalhes." Vinte e cinco anos após a assinatura do tratado humilhante para a Alemanha, a hora da represália (cultural) teria chegado? Nada é menos improvável. Em 30 de abril, o caso tomou forma quando um pedido de resgate chegou ao monsenhor Honoré-Joseph Coppieters, bispo de Ghent. Os dois painéis, garantia a longa carta datilografada e assinada D.U.A., seriam devolvidos contra a promessa de imunidade e 1 milhão de francos belgas em notas pequenas. De início tentado a ceder à chantagem, o bispo eventualmente seguiu o conselho do procurador da Coroa e exigiu uma negociação. No final de maio, uma terceira missiva chegou ao palácio do bispo, juntamente com um tíquete de depósito de bagagens da Estação do Norte, em Bruxelas, como garantia de seriedade. Para surpresa geral, o painel embrulhado em papel estava à espera, como prometido, no depósito de bagagens. Tratava-se do São João Batista. As negociações foram retomadas para recuperar Os juízes íntegros. O sequestrador atormentava o bispado, que transferia diretamente suas cartas à polícia, sem as abrir. A polícia, por sua vez, fingia jogar o jogo do sequestrador e respondia, tal como combinado, com pequenos anúncios classificados enquanto o mantinha sob controle. Em 1º de outubro de 1934, a situação já se prolongara demais e a 13ª carta seria a última ameaça: "Chegamos a um impasse. (...) Permitam-me concluir que fiz tudo o que podia para salvar Os juízes íntegros." O diálogo entre o "bispo" e o chantagista estava encerrado. O caso poderia ter terminado ali, mas às vezes a realidade tem uma necessidade diabólica de superar a ficção. A cena se passa no final de um discurso inflamado em uma reunião política do Partido Católico em 25 de novembro em Dendermonde, um lugarejo localizado cerca de vinte quilômetros a leste de Ghent. Arsène Goedertier, corretor profissional, cai vítima de um ataque cardíaco. Como num delicioso filme B, o homem, em seu leito de morte, reclama a presença de seu advogado. Alguns segundos apenas antes de passar



desta para melhor, Arsène Goedertier consegue pronunciar algumas palavras para seu advogado. Este, George de Vos, afirma que seu cliente disse ser a única pessoa que sabe em que lugar está escondido o painel de Os juízes íntegros. Mas onde está, então? Arsène Goedertier teve o mau gosto de morrer antes de revelar seu segredo. Até hoje, o corretor é oficialmente considerado o autor do roubo, apesar do tamanho e peso enormes dos painéis roubados, da reconstituição dos fatos provando que ele não poderia ter agido sozinho e da ausência de qualquer motivo. A polícia se baseia nas evidências esmagadoras encontradas na casa de Goedertier por seu advogado, cópias em carbono do pedido de resgate e de uma última carta, manuscrita dessa vez, pronta para ser enviada: "Os juízes íntegros estão em um lugar onde nem eu nem ninguém pode removê-los sem chamar a atenção." Qualquer pessoa que tenha se dedicado de modo especial a esse assunto - e foram muitos os investigadores - pode ver além da simples culpa de Goedertier. As deficiências do inquérito foram copiosamente discutidas e ainda alimentam as máquinas de teorias de conspiração - a chegada tardia e a suavidade suspeita das polícias municipal e federal no local do roubo; a cena do crime comprometida pela multidão que foi constatar o desaparecimento; a decisão do advogado Georges de Vos de se dirigir a magistrados amigos, que realizaram sua própria investigação sobre Goedertier durante um mês inteiro antes de chamar a polícia; a fortuna do corretor descoberta em sua conta bancária, além de muitas dezenas de propriedades em seu nome; a convocação para testemunhar um ano após o fato (!); o desaparecimento, tanto na Catedral quanto na Prefeitura, de documentos em arquivos relacionados com o roubo. Seriam necessários, por exemplo, vários anos para que a polícia identificasse uma chave encontrada na casa de Goedertier como sendo a que abriria a porta do coro alto de São Bavo. Em 1937, a polícia encerrou oficialmente sua investigação, tendo Arsène Goedertier como o único suspeito. As diferentes pistas, como a de uma testemunha escusa que viu, na noite do roubo, um homem saindo da Catedral com uma prancha debaixo do braço e entrando em um carro onde um cúmplice o esperava, não resultaram em nada. Desde então circulam as teorias mais desatinadas, que são regularmente manchetes nos jornais do país - o advogado Georges de Vos seria o cérebro da operação e teria assassinado Goedertier para culpá-lo; este, por sua vez, teria sido um agente nazista, e outras tantas. Ainda hoje, não só detetives amadores como investigadores experientes estão em atividade procurando identificar onde o painel de Os juízes íntegros estaria à vista de todos. No túmulo do rei belga Alberto I! No de Goedertier! Na floresta Sonian! Debaixo do altar da Igreja de São Lourenço em Antuérpia! Em um bar em Amsterdã, chegou a inventar Albert Camus em A queda, em 1956.

## RUMO A LINZ

Nem com uma extremidade amputada o retábulo perdeu seu poder de atração. Como o Busto de Nefertiti, a Mona Lisa ou O astrônomo de Johannes Vermeer, o políptico de Van Eyck constava da lista de obras cobiçadas por Adolf Hitler. O ditador estava planejando a construção de um Führermuseum em Linz, na sua Áustria natal, onde seriam reunidas todas as joias roubadas de museus europeus. Enquanto equipes de curadores alemães se ocupavam, desde o final dos anos 1930, em desenvolver uma lista de todas as obras de museus europeus dignas de inclusão nas coleções de Führermuseum, o tenente Heinrich Köhn, do departamento de proteção artística nazista, foi enviado a Ghent por Joseph Goebbels para conduzir sua própria investigação sobre o desaparecimento de Os juízes íntegros. Lá, acompanhado pelo cônego Gabriel van den Gheyn, ele inspecionou a Catedral. Será que chegou a se espantar com a ausência do políptico de Van Eyck? Que o retábulo tivesse deixado Ghent às pressas vários meses antes, quando o Exército alemão entrou na Bélgica, era previsível. Mas os belgas não podiam prever tudo. O caminhão que transportava a carga preciosa seguia tranquilamente para Roma, onde ficaria sob proteção do Vaticano, quando teve de fazer meia-volta: a Itália acabara de se aliar à Alemanha. Beneficiando-se da logística francesa, a Adoração do Cordeiro místico foi redirecionada para o Castelo de Pau, refúgio de obras-primas dos museus nacionais franceses, A Gioconda em primeiro lugar. Heinrich Köhn, nazista convicto, teria três anos à sua disposição para encontrar o painel de Os juízes íntegros e dá-lo ao seu amado Führer por ocasião do décimo aniversário da sua ascensão ao poder. Contava com seus colegas nazistas para encontrar a pista do retábulo, que consideravam uma obra-prima da arte teutônica, e, portanto, da superioridade ariana. Depois da afronta imposta pelo Tratado de Versalhes, vinte anos antes, a vingança era definitivamente um prato para se comer frio. Kohn estava certo. Em julho de 1942, Ernst Buchner, diretor dos museus do Estado da Baviera, ordenou ao curador do Castelo de Pau que lhe entregasse imediatamente O Cordeiro místico. O funcionário se recusou, apresentando o acordo assinado pelo prefeito de Ghent, o conde Wolff-Metternich, oficial alemão responsável pela proteção do patrimônio, e por Jacques Jaujard, diretor dos Museus Nacionais franceses. Esse documento, aprovado pelo governo de Vichy, garantia que as forças alemãs não deveriam de forma alguma tocar nas obras conservadas em Pau. Ernst Buchner insistiu. O curador tentou em vão encontrar Jacques Jaujard em Paris. E acabou cedendo com a chegada de um telegrama assinado em Vichy

por Pierre Laval ordenando-lhe confiar a Adoração do Cordeiro místico aos cuidados de Buchner. Ao ouvir a notícia, Jacques Jaujard ficou muito abalado e o conde Wolf Metternich protestou tanto que foi demitido. As autoridades belgas ficaram indignadas, mas a queixa registrada por Jaujard junto ao governo de Vichy foi ignorada.

## CONSERVADO EM SAL

Uma nova travessia pela Europa esperava o políptico de Van Eyck, que, depois de um desvio em Paris, tomou o caminho da Baviera em um caminhão militar alemão. Estacionado por um tempo no incrível Castelo de Neuschwanstein, um dos inúmeros depósitos de obras de arte e de mobiliário saqueados pelo Exército nazista, Adoração do Cordeiro místico era uma das milhares de obras-primas amontoadas no castelo de contos de fadas do rei Ludwig II. Em breve, suas extraordinárias salas não foram mais suficientes. Durante as buscas visando encontrar abrigo para os despojos de guerra do Terceiro Reich, os historiadores de arte alemães tinham notado que o retábulo que adornava o altar da pequena capela de Santa Bárbara, no fundo da mina de sal de Altaussee, na Áustria, estava em excelente estado de conservação. A mina também oferecia um labirinto de galerias e salas abobadadas convenientes para a arrumação de reservas sofisticadas.

A Adoração do Cordeiro místico foi guardada a partir de 1944 no Mineral Kabinett, ao lado de companheiros ilustres assinados por Rembrandt, Rubens, Michelangelo e Botticelli. Sairia um ano depois, escapando de uma destruição certa. Localizada no distrito administrativo nazista de Oberdonau, a mina de Altaussee estava sob a autoridade de August Eigruber, oficial da SS. Esse admirador fanático do Führer quis cumprir a ordem ao estilo de Nero dada por Hitler em 19 de março de 1945, exigindo a destruição de toda infraestrutura alemã que pudesse ser de utilidade para os Aliados, como pontes ou estradas de ferro. A mina e seus tesouros, aos olhos de Eigruber, faziam parte do lote. Apesar da carta enviada a ele pelo secretário pessoal de Hitler instando-o a proteger as obras da chegada dos Aliados, garantindo assim a sua conservação, Eigruber decidiu explodir a mina e seu conteúdo. Em meados de abril, seus homens de confiança espalharam nos diferentes depósitos da mina caixas de madeira contendo bombas aéreas. Quinze dias depois, Hitler se casou com Eva Braun em seu bunker de Berlim, ditou seu testamento ao secretário e cometeu suicídio. Em sua última vontade, o Führer dizia querer que todas as obras de arte

reunidas para seu museu em Linz fossem legadas ao Estado alemão... Eigruber não sabia disso e, com a notícia da morte do Führer em 30 de abril, mandou instalar bombas adicionais na mina.

O diretor civil das minas de sal, o austríaco Emmerich Pöschmüller, não era da mesma opinião. Para a população local, a mina era uma fonte crucial de emprego e renda que seria criminoso suprimir. Entraram em cena, então, os membros da resistência austríaca composta de mineiros da região. Conhecendo o labirinto subterrâneo como a palma da mão, eles conseguiram transferir secretamente as obras mais frágeis, incluindo Adoração do Cordeiro místico, para a área mais protegida das galerias, a famosa capela de Santa Bárbara. Enchendo-se de coragem, obtiveram o apoio de um figurão da SS, Ernst Kaltenbrunner que, perplexo com os atos de Eigruber, deu-lhes permissão oficial para dispor das bombas. O caminho estava praticamente livre, mas deveriam a todo o custo pôr seu plano em prática antes que Eigruber notasse, ou seja, dinamitar as galerias de entrada para impedir o acesso à mina. No dia 5 de maio, à primeira claridade da manhã, o estouro de seis toneladas de explosivos distribuídos em locais estratégicos da mina ecoou pelo vale de Altaussee. Três dias mais tarde, as tropas norte-americanas chegaram à mina, guiadas pelas instruções dos Monuments Men, a facção de especialistas em arte encarregada da proteção do patrimônio. Levaram muitas horas até limparem a entrada e, finalmente, terem acesso às galerias subterrâneas. A chegada ao local foi uma verdadeira cena surrealista. Imagine uma descida a várias centenas de metros de profundidade, na atmosfera fresca e sufocante de túneis de sal cintilante, chegando a uma capela onde jaziam, estendidos em caixas de papelão, os painéis da Adoração do Cordeiro místico de Van Eyck.

Ao chegar em Munique, em 1945, o oficial americano Craig Hugh Smyth, diretor do Collecting Point, ficou surpreso ao ver em uma cidade devastada um prédio que permanecera intacto: o quartel-general do partido nazista. Sua missão era preparar o prédio, em apenas duas semanas, para abrigar as milhares de obras de arte recuperadas em Altaussee e em centenas de outros depósitos escondidos pelo Exército alemão. Entre Munique e Wiesbaden, onde foi organizado um outro Collecting Point, misturavam-se coleções de Adolf Hitler, de Hermann Goring, de museus alemães e austríacos, e, claro, as milhares de obras saqueadas em toda a Europa. Por alguns meses, os dois Collecting Points foram nada menos do que os maiores e mais importantes museus do mundo - com obras de Rembrandt, Rubens, Michelangelo, Botticelli, Masaccio e, claro, a Adoração do Cordeiro místico. A catalogação das peças foi minuciosa. "Havia tanta coisa para

fazer que não tivemos tempo de apreciar as obras", lembra Craig Hugh Smyth. Os Collecting Points foram fechados em 1951, depois de restituir dezenas de milhares de objetos.

## O RETORNO ÀS TERRAS PLANAS

Programou-se a cerimônia oficial de restituição para o dia 3 de setembro no Palácio Real de Bruxelas, na presença do príncipe regente Charles da Bélgica. O general americano Eisenhower havia exigido a devolução imediata das obras mais importantes para seus países de origem, e, assim, o voo especialmente fretado para a restituição do retábulo em Bruxelas foi custeado pelo Exército dos Estados Unidos. Único passageiro a bordo: o Monuments Man Robert Posey, que poucos meses antes havia despachado à força de volta de Altaussee um comboio de 25 caminhões encomendado pelo diretor dos Museus Reais da Bélgica para reaver o retábulo. Não se brinca com restituições! A operação teria sido muito fácil se uma tempestade não interrompesse o voo e obrigasse o avião a pousar em um pequeno aeroporto militar em campo aberto, deixando angustiado o comitê de recepção encharcado e impaciente no aeroporto de Bruxelas. A Adoração do Cordeiro místico acabou chegando ao Palácio Real de Bruxelas no meio da noite a bordo de um caminhão militar dos EUA. Depois da entrega oficial do políptico a Charles da Bélgica pelo embaixador americano em nome de Eisenhower, a obra-prima de Van Eyck ficou exposta durante um mês nos Museus Reais de Belas-Artes da Bélgica. No dia 6 de novembro de 1945, a Adoração do Cordeiro místico estava de volta em São Bavo, sob as aclamações do povo. Ao mesmo tempo, o curador e pintor Josef van der Veken concluía a cópia do painel de Os juízes íntegros, que começara em 1939 em uma velha porta de armário, feita de madeira antiga de duzentos anos.

Estava então completo o políptico pela primeira vez desde 1934, com algumas diferenças. Van der Veken divertiu-se incluindo nele o rosto do novo rei belga Leopoldo III, retirando o chapéu de pele de um dos juízes, removendo um anel de um dedo de outro cavaleiro... Confundir a cópia com a obra original era impossível. Jos Trotteyn estava firmemente convencido disso. Este curador e pintor surrealista foi, durante vinte anos, responsável pela manutenção da Adoração do Cordeiro místico, que conhecia em profundidade. Ora, um belo dia, em 1974, Jos Trotteyn não reconheceu o painel que tinha diante de si; este se parecia de modo atordoante com os assinados pela mão de Van Eyck. A imprensa se apoderou do caso: a cópia de Josef van der Veken seria a versão

original apenas repintada de Os juízes íntegros? Análises encomendadas pelo bispado contradizem formalmente esta tese que explicaria, a posteriori, a mensagem deixada por Goedertier, de que o painel estava escondido à vista de todos. Esse episódio é um dos muitos ressurgimentos do caso de Os juízes íntegros cuja investigação ainda está em andamento. Em 1996, por exemplo, o ex-comissário-chefe da polícia de Ghent, Karel Mortier, que vem trabalhando no caso há quarenta anos, conseguiu obter do Ministério da Cultura 500 milhões de francos belgas para financiar a operação que deveria confirmar suas suspeitas: examinar com raios X os lambris de madeira que revestem o interior da Catedral. Mas o financiamento era insuficiente e, sobretudo, não renovável: os pesquisadores tiveram de interromper sua investigação. Em 2008, dois anos após o ministro flamengo da Cultura ter oferecido 20 mil euros de recompensa para quem ajudasse a encontrar o famoso painel, uma equipe da polícia cavou o porão de uma casa em Ghent. O Ministério Público de Ghent havia levado a sério as indicações de um informante de Bruxelas segundo as quais Os juízes íntegros estariam escondidos dentro de uma embalagem de zinco no fundo de um poço. A pista mais recente, seguida pelas autoridades desde o outono de 2013, foi indicada por um historiador. Paul de Ridder afirma que Os juízes íntegros seriam propriedade de uma grande família de Ghent, que teria herdado a obra em troca de um serviço prestado à Igreja católica belga e que, portanto, não teria nada a ver com o roubo. A tal família não se atreveria a revelar seu segredo por medo de escândalo. Guardar para si o painel original de Van Eyck de que o público é privado há oitenta anos? Não seria este o verdadeiro escândalo?

Desde sua última aventura, a Adoração do Cordeiro místico teve tempo para recuperar o fôlego. Em 1986, deixou a Vijdkapel e está sob a segurança de uma vitrine blindada instalada no batistério da Catedral. Os cuidados dispensados pelo Instituto Real do Patrimônio Artístico belga, em outubro de 2012, já produziram resultados espetaculares: a remoção das camadas modernas de verniz, a última das quais foi aplicada durante a última operação de restauro em 1951, revelou uma quantidade inimaginável de retoques superpostos de pintura que datam de antes de meados do século XVII. Em outras palavras, os painéis exteriores da Adoração do Cordeiro místico que o século XXI pode apreciar apresentam uma versão distorcida do trabalho dos irmãos Van Eyck. As primeiras limpezas dessas camadas de verniz amarelado nos painéis exteriores revelaram detalhes minuciosos, como as teias de aranha na parede ao fundo de Lysbette Borluut onde antes só havia um fundo preto e opaco. A brancura das estátuas em trompe-l'oeil de São João e de São João Batista também veem novamente a luz do dia. Os efeitos da matéria e a profundidade dos volumes

renascem à medida que esses vestígios de restaurações invasivas são apagados - com os anos, as repinturas tendem a adquirir um tom castanho, criando manchas escuras na superfície do quadro. Esses numerosos retoques inescrupulosos são testemunhas de uma época em que a restauração de obras de arte não era tão rigorosa quanto hoje. Semelhantes às feias cicatrizes de feridas malcuidadas, elas atestam a vida movimentada do retábulo. Uma vez preenchidas as pequenas lacunas da pintura, aplicado um novo verniz e por fim reforçados os painéis de madeira, o retábulo estará pronto para viver seis novos séculos de intrépidas aventuras.

- Adoração do Cordeiro místico

Hubert e Jan van Eyck (c. 1366-1426 e c. 1390-1441) 1420-1432

Retábulo em três partes; 24 pinturas a óleo sobre painéis de carvalho.

375 cm x 260 cm, painéis fechados; 375 cm x 520 cm, painéis abertos.

Catedral de São Bavo, Ghent





## **UMA OBRA-PRIMA QUE NASCEU NO SANGUE**

### **A descida da cruz ou A deposição de Cristo**

**Rafael Sanzio**

Perúgia, cidade italiana da região da Úmbria, desde o final do século XII era um feudo da família Baglioni. Dinastia autocrata sem título oficial, os Baglioni exerciam na cidade forte influência. Com o apoio dos Médici de Florença e da Santa Sé, a riquíssima família garantia a própria supremacia colocando seus membros no comando de diferentes instituições públicas. No século XV, Braccio I Baglioni, capitão da milícia da Santa Sé, era a encarnação mais marcante dessa autoridade principesca. Mão de ferro em luva de pelica, quis despertar a cidade e fazê-la respirar os novos ares do que mais tarde se chamou de Renascimento. A cidade foi embelezada com mudanças arquitetônicas. Grandes artistas, como Piero della Francesca e Domenico Veneziano, convidados para decorar os palácios e as igrejas da cidade. Outros, como Pietro Vannucci, conhecido como Perugino, foram nomeados cidadãos honorários. Com a morte de Braccio em 1479, seus dois irmãos, Guido e Rodolfo, partilharam o poder e conseguiram manter o controle por alguns anos, mas a queda não tardou. Os Baglioni, é bom lembrar, eram militares e não nobres, assim outras famílias, os Offi e os Ranieri para citar algumas, sentiram-se tentadas a roubar-lhes o lugar especial. Durante anos, Perúgia foi palco de cenas trágicas cotidianas, com o enfrentamento de várias facções. O papa Sisto IV tentou intervir, mas foi em vão. Ataques armados durante a noite, emboscadas e derramamento de sangue se sucediam em um ritmo alarmante.

A autoridade dos Baglioni tornou-se cada vez mais tirânica e a família de múltiplos ramos acabou dilacerando-se. Nesse clima tenso com nuances de paranoia aguda, um acontecimento funcionaria como bálsamo para os corações atormentados dos habitantes. Em 28 de junho de 1500, Astorre Baglioni, filho de Guido e sobrinho do famoso condottiere Braccio, casou-se com Lavinia Orsini Colonna, filha de uma poderosa família aristocrática romana. A cidade viveu por várias semanas em clima de festas suntuosas, envolvendo toda a população. Senhores e embaixadores de toda a Toscana, de Marche e de Abruzzo chegaram aos poucos, os braços carregados de presentes. A pedido do velho Guido, representantes do povo usavam trajes de seda e veludo, e os cavalheiros vestiam seus mais belos brocados de ouro e prata. O jovem casal estava à altura: traje em ouro para o noivo, vestido de ouro, mangas de seda bordadas de pérolas para a



noiva. Na praça principal da cidade foi erguido um arco triunfal, em torno do qual procissões, danças e espetáculos eram realizados sob uma chuva de confete. As comemorações do casamento duraram doze dias. Mas nas sombras da cidade em festa erguia-se mais um golpe de Estado.

## A ESTRATÉGIA DA MENTIRA

"Nada como as festividades para se tirar proveito de uma vigilância reduzida", disse Giulio Cesare Varano, duque de Camerino, que sonhava com a riqueza e o poder dos Baglioni. Assim que alguns notáveis peruginos se juntaram à sua causa em troca de maravilhosas promessas, Varano atacou um alvo bem-escolhido: o jovem e arrojado Carlo Baglioni, também chamado de Barciglia, conhecido por seus comportamentos dissolutos. O jovem escutou intrigado o discurso de Varano e logo deixou-se apossar pelo ciúme. Outros membros da família Baglioni foram chamados, e a mais bela presa era Grifonetto Baglioni, neto e descendente direto de Braccio I. Ao contrário de seu primo Barciglia, Grifonetto permaneceu insensível à calúnia. Os intrigantes então inventaram um engodo cruel: contaram ao rapaz que sua esposa Zenobia Sforza o traía com seu tio, Gian Paolo Baglioni, um notório sedutor. Quase fora de si de tanta repulsa, Grifonetto pegou em armas. Na noite de 14 para 15 de julho, os cúmplices invadiram as casas dos membros mais importantes da família Baglioni. Sozinho, Grifonetto seguiu até o Palácio de seu tio. Hábil homem de armas, Gian Paolo conseguiu escapar pelo telhado.

Enquanto isso, no suntuoso Palácio de Grifonetto, onde estavam hospedados os jovens noivos ainda felizes, desenrolava-se uma tragédia sangrenta: Astorre, Lavinia, Simonetto, Gismondi e o patriarca Guido tombavam sob uma saraivada de golpes de espada. Uma testemunha ainda contou que Filippo Baglioni, depois de matar o noivo Astorre, arrancou-lhe o coração e o mordeu com força. Em um derradeiro gesto teatral, os corpos desmembrados foram atirados pelas janelas. A vista dos cadáveres amontoados na calçada diante de seu palácio, as pernas de Grifonetto bambearam. Jamais quisera a morte de tantos membros de sua família. Louco de dor por ter sido manipulado, ele correu à casa de sua mãe para pedir perdão. Transtornada com a traição do filho e o massacre que se seguira, ela o repudiou. Grifonetto se recompôs e percebeu que só encontraria salvação na morte. Enquanto isso, Gian Paolo e um pequeno grupo dos Baglioni que tinham conseguido escapar ao massacre mobilizavam soldados suficientes para marchar sobre a cidade. Longe de serem considerados

os libertadores que pretendiam ser, os assassinos do jovem casal fugiram antes da chegada do exército de Gian Paolo. Apenas Grifonetto, atormentado pelo remorso, foi ao encontro do tio e caiu de joelhos diante dele. Com a crueldade que caracterizava a dinastia perugina, Gian Paolo repeliu o sobrinho com desprezo e encarregou um dos mercenários da tarefa de matá-lo. Crivado de golpes, Grifonetto foi abandonado à sua triste sorte no Corso Vannucci,<sup>14</sup> seu sangue se misturando ao de suas vítimas pelas ruas de Perúgia. Consternadas, sua mãe Atalanta e sua esposa Zenobia Sforza acorreram e pediram ao rapaz agonizante que perdoasse seu assassino. Incapaz de pronunciar uma palavra, Grifonetto concordou pousando a mão fraca sobre a mão de sua mãe. Esta o abençoou no momento em que ele deixou escapar o último suspiro. Conta a lenda que Atalanta andou pelas ruas da cidade levando nos braços estendidos as roupas ensanguentadas do filho e implorando que a paz finalmente reinasse em Perúgia.

Para honrar a memória de seu filho traído pelos primos, Atalanta decidiu encomendar um retábulo para enfeitar o altar da capela da família, construída no flanco da muito estimada Igreja de San Francesco al Prato. Como mandava a tradição, esses lugares de culto abrigavam obras pias feitas sob encomenda - quanto mais rico o patrocinador e mais desejoso de firmar a sua reputação, mais prestigioso seria o artista escolhido e mais esplêndido seria o retábulo. Atalanta convidou um pintor de uns vinte anos, originário da cidade de Urbino, que todos disputavam, Rafael Sanzio. Com seu rosto angelical e amistoso, Rafael fora trabalhar no ateliê de Perugino, grão-mestre que reinava sobre Perúgia, algum tempo depois do episódio trágico das bodas de sangue. Lá, ele deveria completar os conhecimentos artísticos que seu falecido pai lhe havia ensinado. Em poucos meses, o aluno brilhante estava tão impregnado do estilo de Perugino que os dois pintores trabalhavam juntos em perfeita harmonia. Sem demora, Rafael retomou os hábitos desenvolvidos à sombra de seu pai e tornou-se chefe de ateliê. Seu talento se revestia de tal insolência que desde os dezoito anos ele se fazia chamar de mestre Rafael.

Assediado por encomendas de grandes famílias da região, o artista não recusava nenhuma delas. Com a rapidez que o caracterizava, assinou vários retábulos de igrejas, madonas e crucifixões das mais clássicas, muitas vezes inspiradas em obras existentes. Também encontrou tempo para passar temporadas em Siena na casa de um confrade e ex-aluno de Perugino, Pinturicchio, com quem ainda enriqueceu seu método e conhecimento. Quando Atalanta o procurou, Rafael estava de partida para Florença, onde queria ter

contato com os grandes. À primeira vista, a execução do retábulo Baglioni não era sua prioridade. No entanto, a confiança manifestada pela mãe desolada e determinada em honrar a memória do filho foi um marco decisivo na sua jovem carreira. Rafael pareceu até mesmo se dar tempo para produzir algo significativo. A encomenda vinha, afinal de contas, da família mais importante de Perúgia. Como as paredes da capela da família eram decoradas desde 1399 com afrescos retratando a Paixão de Cristo, o tema da descida da cruz se impunha. Naquele momento, o jovem rebento "não podia deixar" de ir para Florença, argumenta Giorgio Vasari, o famoso biógrafo de artistas do Renascimento. "Ao chegar à cidade, entregou-se com ardor incrível ao estudo de sua arte e ocupou-se dos esboços para a capela Baglioni, com a intenção de executar o quadro assim que tivesse tempo." Em Florença, a imersão era total: qual melhor maneira de aperfeiçoar sua arte que absorvendo os grandes mestres? Embora a vida florentina monopolizasse o jovem prodígio, solicitado de todos os lados - aqui, o retrato de um casal de notáveis; acolá, uma Virgem com o menino -, seu cérebro absorvia o ambiente como uma esponja. Com as obras-primas de Masaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo e Fra Bartolomeo di San Marco em mente, ele encontrou tempo para pensar na encomenda de Atalanta Baglioni e dedicou-se a encontrar a composição perfeita. Uma série de quinze desenhos preparatórios reflete precisamente seus questionamentos e sua inspiração variando de acordo com as influências. Em 1507, Rafael retomou o caminho de Perúgia e, finalmente, concluiu o retábulo.

## UM BUQUÊ DE INFLUÊNCIAS

Teriam-lhe descrito a beleza radiante de Grifonetto? Os estudiosos reconheceram no jovem de costas, que segura um pedaço do pano sobre o qual jaz o corpo de Cristo, o perfil do fogoso herdeiro dos Baglioni. Maria Madalena, voltada para o rosto de Jesus, teria os traços de sua jovem viúva Zenobia Sforza. Desfalecendo nos braços de três mulheres à direita do quadro, a Virgem Maria teria o rosto de Atalanta, sua mãe. Para completar a semelhança com a tragédia do Corso Vannucci, Maria Madalena segura a mão sem vida do Cristo. À esquerda, São João e São Pedro guiam o sinistro cortejo para o túmulo escavado na rocha. A temporada florentina de Rafael foi essencial para a concepção desse quadro. Os primeiros esboços atestam a sabedoria quase pedagógica com que Rafael reuniu esses protagonistas tomados pela dor em torno da figura de Cristo em uma composição clássica de compianto (lamentação de Cristo). Enquanto

fazia suas pesquisas, o pequeno gênio se inspirava na audácia dos grandes artistas que o rodeavam. Michelangelo e Leonardo o fizeram se desviar do rumo incutido por Perugino: a composição se expandiu, tornou-se dinâmica, um sofrimento impetuoso tomou o lugar de um abatimento letárgico, a cena se tornou um trasporto (deposição de Cristo).

Poucas vezes a morte pareceu tão vívida. Apenas um personagem nos dá as costas, o rosto de perfil revelando um olhar vazio como o de um morto: Grifonetto. Conscientes da multiplicidade de influências que gotejavam no espírito de Rafael, historiadores de arte procuraram identificá-las: um toque de Perugino aqui, uma pitada de Michelangelo ali, uma gotinha de Mantegna para guarnecer o todo, e não se pode esquecer de Leonardo da Vinci. Desde a década de 1870, outros viram mais do que um simples coquetel de inspirações contemporâneas e detectaram uma semelhança entre A descida da cruz e o mito grego de Meleagro. Assassino de seus dois tios por vingança, Meleagro foi condenado à morte por sua própria mãe. Seu corpo sendo transportado por personagens chorosos é encontrado em muitos sarcófagos antigos de pedra esculpida.

É preciso dizer que a moça por quem Meleagro matou seus dois tios chamava-se Atalanta? Em torno desse painel central, o pintor acrescentou uma predela,<sup>15</sup> um friso<sup>16</sup> e um cimácio<sup>17</sup> para formar um retábulo dos mais clássicos. Composta de três pequenos painéis em grisalha que contornam a parte inferior de A deposição de Cristo, a predela representa as três virtudes teologais, ou seja, a fé, a esperança e a caridade. Acima do painel, um friso mostra deliciosos putti alados, sentados em cabeças de carneiros e oferecendo vasos de frutas a grifos de cabeça coroada - uma referência ao brasão de armas da cidade de Perúgia e ao próprio Grifonetto. Por fim, para coroar tudo, um cimácio representa Deus cercado por anjos, inclinado para a frente, olhando para o filho morto na cena que se desenrola abaixo. Dessa vez, Rafael só assinou o estudo preparatório, enquanto um de seus amigos e companheiros mais próximos, treinado por Perugino, Domenico Alfani, encarregou-se da realização. Quando a encomenda foi entregue, foi Domenico quem Rafael enviou a Roma para receber de Atalanta Baglioni o pagamento devido. Na versão completa, o retábulo tem quase cinco metros de altura. Na capela funerária da família Baglioni da Igreja de San Francesco al Prato, foi se juntar a outros dois retábulos suntuosos: A coroação da Virgem, executado por Rafael alguns anos antes por encomenda de Alessandra Baglioni, mulher de Oddi, e A ressurreição de San Francesco al Prato, de Perugino.

## UMA SIMPLES IMAGEM PIEDOSA?

"Grifonetto Baglioni, com seu traje sedutor ajustado ao corpo, seu chapéu enfeitado com joias e suas fivelas em forma de acanto, que assassinou Astorre e sua jovem esposa, Simonetto, e seu pagem. Ele, cuja beleza era tal que, quando o viram jazer agonizante na dourada praça de Perúgia, aqueles que o tinham odiado não puderam deixar de chorar, e Atalanta abençoou depois de ter amaldiçoado." Em *O retrato de Dorian Gray* (1890), Oscar Wilde descreveu o fascínio do monstruoso Dorian por esses "personagens terríveis que atravessaram o palco do mundo e tornaram o pecado tão maravilhoso e o mal tão sutil". O doce Rafael é a antítese do herói maldito de Wilde. Uma interpretação moderna do painel central pretende revelar a resolução que teria sido tomada pelo jovem pintor. Fruto da reflexão de uma descendente da família ilustre, Alessandra Oddi Baglioni, essa teoria insere o quadro no contexto geopolítico da época.

Segundo ela, a figura do Cristo morto representaria o poder que os oponentes disputam. À esquerda, São Pedro e São João, associados com a cidade de Roma e a Santa Sé, indicam a direção a seguir. No lado direito, os Baglioni querem ficar com o corpo para extirpar a dominação papal. As três mulheres que sustentam a Virgem Maria seriam nada menos que Bettona, Torgiano e Castiglione, cidades sob a autoridade dos Baglioni. A paisagem em si seria reveladora: do lado direito, o lado de Perúgia, o monte Gólgota, nuvens ameaçadoras e natureza árida; à esquerda, o lado de Roma, uma paisagem verdejante e edifícios que são sinônimos da civilização. Até as plantas têm uma palavra a dizer: no primeiro plano, à esquerda, o dente-de-leão simboliza a fé cristã, que um simples sopro pode espalhar por toda a terra. Atentem, por fim, à maneira como São Pedro pisa no pé de Zenobia e na escolha flagrante de Rafael, ao colocar a sua assinatura na pedra do primeiro degrau que conduz à sepultura. Havia muito tempo que ele aspirava trabalhar em Roma, e estaria então enviando uma mensagem que não poderia ser mais explícita. A descida da cruz obteve um sucesso tão grande que a mensagem acabou chegando: o papa Júlio II mandou chamar Rafael para o grande canteiro de obras artístico e arquitetônico da cidade. O Santo Padre estava determinado a fazer de Roma uma cidade moderna e igualmente deslumbrante. As portas da Cidade Eterna enfim se abriram ao anjo vindo de Urbino: coube a ele a decoração dos quartos do Vaticano.

## UM ADMIRADOR FASCINADO

Durante um século, o retábulo iluminou com sua graça e sua virtuosidade a capela funerária dos Baglioni, que enchia os peruginos de orgulho. Entretanto, em uma bela manhã de 1608, seu lugar apareceu vazio. Durante vários anos, um jovem visitante havia se demorado ali admirando-o. Scipione Caffarelli, de trinta anos, fez seus estudos de Direito na Universidade de Perúgia, estudos pagos por seu tio materno Camillo Borghese. Em 1605, tio Camillo foi eleito papa e assumiu o nome de Paulo V. Sem tardar, tomou providências para adotar o sobrinho, que nomeou cardeal de San Crisogono. Scipione passou a ter o direito de ostentar o prestigioso sobrenome da família materna, Borghese. Mas o nepotismo não parou por aí: como secretário papal, Scipione passava a ser responsável pela gestão dos fundos da Santa Sé, em acréscimo aos da família Borghese. Ele abusou de sua posição privilegiada e desviou dinheiro de taxas e impostos pagos ao Vaticano para benefício pessoal. Gradualmente, à medida que acumulava títulos oficiais e os poderes correspondentes, Scipione também adquiria propriedades para os Borghese. Na cidade, comprou a antiga moradia de um colega de batina espanhol e fez reformas, modernizando-a (o Palácio Borghese).

No campo, nas colinas de Roma, contratou o arquiteto Flaminio Ponzio para ampliar e embelezar a propriedade da família. Seu projeto para a Villa Borghese, vasto parque que se estendia por mais de oitenta hectares, era de um luxo inédito. Jardins suntuosos foram criados no lugar dos antigos vinhedos, que foram arrancados. A Villa Giulia, à Villa Medici e ao pavilhão Uffizi já existentes foram acrescentados um aviário e um laranjal. A peça de resistência da propriedade era a modesta casa de campo de Scipione, a Villa Borghese Pinciana, uma joia da arquitetura renascentista, que ele mandou construir para abrigar sua magnífica coleção de obras de arte. Pois se a mania de grandeza era um dos seus defeitos, Scipione Borghese sofria de um mal incurável: a "coleccionite" aguda. Por amor a seu querido sobrinho, o papa não hesitou em ordenar o confisco de 107 quadros pertencentes ao pintor Giuseppe Cesari, o chamado Cavalier d'Arpin, que não conseguia pagar seus impostos. Os dois retratos de rapazes lascivos pintados por Caravaggio encontrados no lote agradaram bastante a Scipione. Seguiu-se a aquisição de esculturas antigas das coleções de Della Porta e de Ceuli e a coleção do cardeal Sfondrato - 71 quadros, incluindo obras-primas assinadas por Ticiano e Rafael. O apetite de Scipione era tamanho que imaginava as estratégias mais perversas para atingir seus fins. A Irmandade dos Palafreneiros Pontificais havia encomendado a Caravaggio uma

Virgem e o Menino com Santa Ana, para decorar a sua capela na novíssima Basílica de São Pedro. Oficialmente, o colégio dos cardeais julgou o quadro realista demais, sensual demais, e prontamente o recusou. Transferido para a Igreja Santa Ana dos Palafreneiros, foi então vendido a um dos cardeais... Scipione Borghese, que o esperava, firme.

## ELEVAÇÃO PESSOAL

Amante da escultura antiga, da arte renascentista e da arte contemporânea, o jovem cardeal era decididamente insaciável. Sua primeira tentativa de se apossar do retábulo não teve sucesso. Como os peruginos orgulhavam-se muito das grandes obras-primas preservadas na Igreja de San Francesco al Prato, ceder o retábulo de Rafael estava simplesmente fora de questão. Scipione mesmo assim não desistiu. Mais uma vez, apelou para o tio e sua influência. Sacerdotes de um convento nas proximidades concordaram em se tornar cúmplices contra a promessa de cinquenta lâmpadas de prata, e, na noite de 18 para 19 de março de 1608, retiraram da parede o painel de A descida da cruz e fizeram-no descer deslizando ao longo das muralhas da cidade, onde aguardavam os enviados do papa. Em Perúgia, no dia seguinte, deu-se o escândalo. O Conselho da cidade se voltou contra a paróquia antes de se dirigir ao papa. Que direito tem Sua Santidade de apreender o retábulo encomendado especificamente para a capela Baglioni em memória de um dos membros da família?

Liderados por um dos descendentes da família Braccio Baglioni, os peruginos manifestaram o seu descontentamento, ameaçando até pegar em armas, tanto que Paulo V foi obrigado a se pronunciar. Para firmar a sua autoridade, ele assinou em 9 de abril um breve e lapidar documento apostólico no qual pôs fim ao escândalo: de acordo com a vontade do papa, o retábulo era agora propriedade privada e exclusiva do cardeal Scipione, seu sobrinho, una cosa privata e donata dal Principe che n'e solo Padrone. Depois da mordida, o sopro: uma cópia de boa qualidade feita por Lanfranco foi enviada para Perúgia a fim de substituir a pintura original que ficara na Villa Borghese Pinciata e, de quebra, cinco das cinquenta lâmpadas de prata prometidas. No entanto, a cópia de Lanfranco se perdeu no caminho, de modo que outra assinada por Cavalier d'Arpin tomou seu lugar no altar da capela Baglioni. Os peruginos teriam de se contentar com as migalhas. E que migalhas!, pois apenas o painel principal fora roubado. Restaram os três pequenos painéis, Fé, Esperança e Caridade, que compunham a predela, o friso e o cimácio assinado por Domenico Alfani.



## A VIDA ROMANA

Com os dois outros retábulos assinados por Rafael e Perugino, a capelinha na Úmbria sem dúvida oferecia a moldura ideal para A deposição de Cristo, mas existem privilégios e privilégios. A Villa Borghese Pinciata era um esplendor, assim como as coleções que abrigava. Em 1650, apareceu um livro com uma descrição extremamente detalhada da Villa, de seus jardins e de seus pavilhões projetados por Giacomo Manilli. O autor descrevia peça por peça dos magníficos ambientes e listava as obras de arte - Ticiano, Caravaggio, Michelangelo, Rubens, Fra Angelico, Cranach, Antonello da Messina, Correggio e Veronese -, que se misturavam com esculturas antigas. Scipione insistia na dimensão "universal" e esclarecida de sua coleção, que imaginava como um reflexo da magnificência da arte com A maiúsculo. O cardeal não se contentava em comprar, fazia-se também de mecenas, aproximando-se dos artistas. Seu apoio indefectível a Gian Lorenzo Bernini, ou apenas Bernini, que apelidaram de o novo Michelangelo, resultou na aquisição de uma série de grupos mitológicos em mármore, bem como os célebres dois bustos do cardeal - tendo os assistentes do ateliê do escultor encontrado uma rachadura na parte da frente ao polir a peça acabada, Bernini teria realizado o segundo em apenas três dias. Segundo as descrições de Giacomo Manilli, o retábulo Baglioni estava no piso térreo, entre uma cópia de um Ticiano por Chevalier Giuseppe, um São Pedro de Annibale Carracci, uma ovelha amamentando um cordeiro de Ticiano, a Pietá de Taddeo Zuccaro, um Salomão de Guercino, Adão e Eva de Bellini, o São Jerônimo de Caravaggio... A lista é interminável. Scipione morreu com 58 anos, em 1633, o ano em que terminou a construção da Villa Borghese. O que aconteceria com aquele lugar de prazeres onde o cardeal gostava de dar festas suntuosas em homenagem a visitantes ilustres?

O que seria feito dos seus cerca de oitocentos quadros e quinhentas esculturas? Apegado à sua coleção até além da morte, o cardeal estabeleceu um fideicomisso segundo o qual todos os bens, móveis e imóveis, permaneceriam intactos até o final do século XVIII. Conscientes de possuir um dos mais belos locais da Europa e uma das mais belas coleções de arte do mundo, os descendentes Borghese conservaram-se fiéis à vontade de seu antepassado até certo ponto. Já na década de 1770, o príncipe Marco Antônio IV continuou as aquisições de prestígio, reformou a casa dando-lhe um estilo neoclássico, modernizou a decoração e reorganizou a coleção. Além das novas encomendas



para a produção de afrescos, os rigorosos jardins renascentistas tornaram-se um parque romântico ao estilo inglês. A descida da cruz, composição sutil que outrora se destacava em um ambiente relativamente sóbrio, para talvez lembrar o da capela Baglioni em Perúgia, ficou sufocada por uma decoração opulenta de mármore, afrescos e molduras douradas. A Villa Borghese estava desde então aberta ao público romano um dia por semana.

## A AMBIÇÃO DE NAPOLEÃO

Scipione tinha razão em se preocupar com a leviandade com que seus herdeiros poderiam vir a cuidar de sua coleção. A partir de 1795, a família fez várias vendas, incluindo alguns quadros de Rafael: Os três graus, hoje no Museu Condé, em Chantilly, e O sonho do cavaleiro e Santa Catarina de Alexandria, ambos na National Gallery, de Londres. O que Scipione não poderia prever era a chegada à Itália, em junho de 1796, dos membros de uma comissão de busca de objetos de ciência e arte. Criada para enriquecer as coleções francesas, a comissão se dedicou a uma grande pilhagem organizada de museus e igrejas em toda a Europa. O Tratado de Tolentino, assinado pela Santa Sé e por Bonaparte em fevereiro de 1797, visava diretamente aos tesouros do Vaticano e estendeu-se aos bens das comunidades religiosas.

As coleções privadas foram poupadas, com exceção da coleção Albani, em represália pelo assassinato do general Duphot, diplomata, durante os motins antifranceses. Marco Antônio IV não hesitou em aderir à causa da República romana, assim como seus dois filhos, Camilo e Francisco, muito mais sinceros em suas iniciativas. No restante da Europa, o saque das obras de arte prosseguia intenso para alimentar as coleções do Museu Central das Artes da República, criado durante a Revolução Francesa no Palácio do Louvre. Fazer de Paris a capital das artes e das ciências não era uma tarefa fácil. O comboio de carroças que deixou Roma em maio de 1797, por exemplo, levou mais de um ano para chegar a seu destino. Ainda que A descida da cruz de Rafael continuasse em segurança na Villa Borghese Pinciana, a predela do retábulo na capela Baglioni constava da lista de bens a serem apreendidos estabelecida pelo agente de Napoleão, Jacques-Pierre Tinet. Perúgia não foi efetivamente poupada das rapinas revolucionárias.

Bonapartista convicto, o filho mais velho de Marco Antônio IV, Camilo, foi para Paris em 1803 e aproximou-se do primeiro-cônsul para informá-lo de seu

comprometimento. Napoleão aproveitou a oportunidade para promover um casamento diplomático dos mais promissores entre o príncipe italiano e sua irmã Pauline, viúva de alguns meses. Apesar de Camilo ser agraciado com muitos títulos honoríficos, Napoleão foi o único a se alegrar e tirar partido dessa união infeliz. Pouco tempo depois de nomear seu cunhado governador-geral do Departamento Transalpino anexado à França, o imperador manifestou abertamente sua preocupação com a ameaça de um desembarque inglês em Roma. Não seria o momento ideal para Camilo ceder a incrível coleção de esculturas da família ao seu querido cunhado fascinado por arte antiga? A um preço especial, é claro - 13 milhões de francos, dos quais oito foram pagos, quatro à vista e quatro outros sob a forma de bens nacionais. O transporte das obras, embora organizado com todas as precauções de costume, entre 1807 e 1808 era feito em condições perigosas. Os sessenta bois necessários para puxar as carroças morreram uns depois dos outros para que as obras chegassem em bom estado. O Palácio do Louvre, rebatizado nesse meio-tempo de Museu Napoleão, desempenhava um papel essencial no projeto do imperador: fazer de Paris a nova Roma. Entre a sacração do imperador em 2 de dezembro de 1804 e seu exílio em Santa Helena em novembro de 1815, passaram-se apenas onze anos. Soou a hora do acerto de contas.

As salas do Museu Napoleão esvaziaram-se tão depressa quanto se tinham enchido, enquanto era organizada uma vasta operação de restituição de obras de arte em toda a Europa, de acordo com o que ficara decidido no Congresso de Viena. Como manda a lógica do Estado, as obras pertencentes à Igreja italiana foram devolvidas ao papa Pio VII que, no entanto, decidiu não redistribuir a seus donos originais as peças que mais lhe agradavam. Para desgosto dos cidadãos de Perúgia, que certamente não tinham sorte com a Santa Sé, a predela do retábulo Baglioni (Fé, Esperança e Caridade), A coroação da Virgem assinada por Rafael e A ressurreição de Perugino, saqueadas da Igreja de San Francesco al Prato em Perúgia, foram destinadas a fixar residência na Pinacoteca do Vaticano com outros sobreviventes do conflito. Quanto às esculturas da coleção Borghese, estas ficaram em Paris. Para evitar qualquer outra tentativa insolente de apreensão das coleções, o príncipe Francesco Borghese estabeleceu um fideicomisso em 1833: daí em diante, as obras seriam inalienáveis. O século XIX, contudo, não seria benevolente com as finanças da família ilustre. Em 1891, o herdeiro Paolo Borghese decidiu vender o palácio da família e desfez-se da biblioteca, cujos manuscritos e arquivos foram adquiridos pela Biblioteca do Vaticano. Entre 1901 e 1902, a Pinacoteca e o que restava da coleção de esculturas reconstituída desde a perda irreparável de 1807 foram vendidos ao

Estado italiano. A vila e seu parque foram desde então cedidos à cidade de Roma.

## QUATRO SÉCULOS DE SEPARAÇÃO

A Igreja de San Francesco al Prato está hoje em dia muito despojada. Dessacralizada, vítima de desmoronamentos de terra e terremotos, cada um mais virulento do que o outro, é apenas uma sombra de si mesma. Na década de 2000, foi tema de uma grande campanha de reformas para se transformar em um auditório polivalente, para realização de concertos, palestras e espetáculos. Ainda que a estrutura esteja consolidada, o coro feito de pedra da basílica, que havia desabado, foi substituído por uma grande estrutura envidraçada, que oferece a visão de um pedaço do céu aos espectadores sentados na nave. Não adianta procurar uma cópia do retábulo feita pelo Cavalier d'Arpino, que desde 1863 faz parte das coleções da Galeria Nacional da Úmbria, em Perúgia. Assim como o friso e os querubins, partido em quatro partes, e o cimácio, cuja execução Rafael confiou a seu ajudante Domenico Alfani, mas que é, na verdade, uma cópia. Os responsáveis pelo museu atribuem-na a Stefano Amadei e, segundo eles, teria sido feita por volta de 1608, ano em que Scipione Borghese foi presenteado com o quadro. O original estaria perdido, portanto. Privado de seu cimácio, sua predela e seu friso há quatro séculos, A descida da cruz passa por dias tranquilos nas salas magníficas da Villa Borghese Pinciata, que se tornou museu público com o nome de Galeria Borghese. E por um bom motivo: o tamanho imponente e a fragilidade do quadro tornaram-no irremovível. Em 2006, a instituição romana decidiu organizar anualmente uma exposição monográfica sobre uma de suas obras-primas. Dedicada a Rafael e ao A descida da cruz, De Firenze a Roma centrou-se especificamente naquele momento-chave na carreira do artista, esses anos entre Perúgia, Florença e Roma. Para essa primeira grande retrospectiva romana do artista, afluíram obras-primas do mundo inteiro: A bela jardineira, por empréstimo do Louvre; A Madona Colonna, por empréstimo do Gemäldegalerie, em Berlim; A Madona Esterházy, por empréstimo do Museu de Belas-Artes de Budapeste... Mas o destaque do espetáculo era outro: pela primeira vez desde 1608, o retábulo Baglioni retomava sua forma original tendo, ao fundo, a série de desenhos preparatórios emprestados por Londres, Oxford, Paris e Florença. Essa ocasião única de penetrar no processo criativo de um dos gênios do Renascimento teria sido possível se o retábulo permanecesse no local de origem em Perúgia, em uma

igreja caindo aos pedaços? Pode-se então dizer que os roubos de obras de arte encomendados por colecionadores ricos, por vezes, têm suas vantagens.

- A descida da cruz

Rafael Sanzio (1483-1520)

1507

Óleo sobre painel

184 cm x 176 cm

Galeria Borghese, Roma



## DE PERDER A CABEÇA

### **Retrato de Lisa Gherardini, chamada de A Gioconda ou Mona Lisa**<sup>18</sup>

#### **Leonardo di ser Piero da Vinci, chamado de Leonardo da Vinci**

Sentada de mãos cruzadas sobre uma cadeira, ela posa diante de uma paisagem de sonho, um emaranhado de montanhas e riachos tomados pela névoa. Sua expressão seria impassível se um sorriso em botão não acabasse de brotar em seus lábios. O olhar, este, parece ser o de alguém que se diverte bastante. A Mona Lisa é a mulher do século XV mais famosa do mundo desde o seu desaparecimento das paredes do Louvre durante dois anos e meio. Na segunda-feira, 21 de agosto de 1911, às primeiras luzes da manhã, o calor já era sufocante. No Louvre, era dia de museu fechado, manutenção e limpeza. Trabalhadores e guardas entravam pela porta no pátio Visconti, voltada para o cais do Louvre, esquivando-se dos baldes d'água lançados pelo porteiro do grande portão de carruagem para se dirigirem às galerias e trabalharem com tranquilidade.

Pouco antes, o museu havia se transformado num grande canteiro de obras onde circulavam vidraceiros e moldureiros, encarregados de melhorar a proteção das obras contra o ataque de vândalos. Prisoneira de sua caixa de vidro, Mona Lisa, com seu olhar divertido, observava a agitação. Às sete horas, segundo o testemunho de dois trabalhadores, ela estava lá. Duas horas mais tarde, os mesmos iriam afirmar que ela havia desaparecido. Teria saído para se fazer mais bela nos ateliês de conservação? Ou para tirar fotografias no estúdio do fotógrafo? O vai e vem dos quadros costumava ser tão frequente que ninguém se preocupou com o vazio deixado entre uma alegoria de Ticiano e O casamento místico de Santa Catarina de Correggio. Na manhã seguinte, pouco antes da abertura das galerias para o público às 9h30, o pintor Louis Beroud teve a ideia de começar uma daquelas pinturas que eram o seu sucesso: uma parisiense discretamente refazendo o penteado no reflexo da vitrine que protege a Mona Lisa. Acompanhado de um colega gravador, ele se encaminhou como de costume para o Salon Carré. Surpreso com a ausência do retrato, pediu informações a um guarda. O cabo de polícia Poupardin achava que a tela devia estar com o fotógrafo... Os minutos se passaram e Poupardin finalmente mandou um de seus subordinados investigar no estúdio fotográfico. Mas a Mona Lisa não estava lá. Perguntaram a uns e a outros, olharam atrás das cortinas e portas, uma busca geral foi organizada sob o olhar perplexo dos visitantes. A notícia correu o

palácio, para cima e para baixo, em todos os níveis da administração. Uma pequena moldura renascentista foi encontrada em uma escada, mas era preciso enfrentar a dura verdade: a Mona Lisa havia de fato sumido.

## **PROCUREM A MULHER**

"E, acima de tudo, só me chamem se o Louvre pegar fogo ou se A Gioconda for roubada!", exclamara o subsecretário de Belas-Artes, Etienne Dujardin-Beaumetz, ao sair de férias. Dito e feito. Enquanto o diretor do museu, Theophilus Homolle, que havia partido para respirar o ar fresco de Vosges, também recebia um telegrama urgente, o diretor interino do museu, Georges Bénédict, se ocupava do assunto. O museu foi novamente revistado de cima a baixo. Ao meio-dia, o chefe de polícia Louis Lépine foi chamado. Sessenta inspetores e uma centena de gendarmes chegaram uma hora mais tarde e a notícia do roubo espalhou-se por Paris em tempo recorde. Contra toda expectativa, o roubo abalou a opinião pública e escandalizou a classe política francesa. Ninguém tinha visto nada, escutado nada.

A facilidade da operação envergonhava funcionários do Louvre tanto quanto ridicularizava os serviços da polícia nacional. O diretor Theophilus Homolle pagou o preço e em breve foi demitido. A história ficava ainda mais grotesca porque os funcionários do Quai d'Orsay, para resolver seus casos criminais, desdenhavam abertamente da utilização dos métodos revolucionários de antropometria desenvolvidos por Alphonse Bertillon, que vinha compilando nos últimos trinta anos um arquivo no qual registrava descrições físicas detalhadas, impressões digitais e retratos fotográficos (frontais e de perfil) de criminosos. De nada serviu o criminologista famoso ter sido enviado pela Prefeitura para o local do desaparecimento: a impressão digital que encontrou sobre o vidro do quadro - roubado sem a moldura - que tinha sido encontrado nas escadas de serviço não levou a nada. E por um bom motivo: as 75 mil fichas eram classificadas por medidas ósseas, não por impressões digitais - seria o mesmo que procurar uma agulha num palheiro! Os métodos modernos de nada adiantavam contra um roubo que não poderia ser mais amadorístico. Todos os funcionários do Louvre foram interrogados, sem sucesso. A pista estava tão fria que uma trapalhada referente ao furto de estatuetas fenícias primitivas no Louvre que envolvia um bandido de envergadura internacional - Gery Pieret -, o jovem Pablo Picasso e seu amigo Guillaume Apollinaire levou o poeta à prisão da Santé por alguns dias.

## NASCE UMA ESTRELA

O rapto conferiu uma fama sem precedentes à raptada. Um único ser nos faz falta e tudo fica despovoado... Aquela moça de cerca de quatrocentos anos tinha sido até então um ícone dos cenáculos de alimento espiritual, além de objeto de fascinação de poucos indivíduos hipnotizados. Desaparecer sem aviso a fez se tornar da noite para o dia dessacralizada e consagrada como nova personalidade da moda na Paris da Belle Époque - os jornais se alimentaram do assunto por todos os ângulos, os livros fizeram temas de ensaios, o mundo dos espetáculos a transformou em assunto de farsas burlescas, o cinema a viu como uma heroína dramática, o carnaval a imitou com fantasias que viraram moda, os ilustradores de cartões-postais descobriram um poço sem fundo de brincadeiras, os anúncios encontraram um modelo submisso... A Mona Lisa estava em toda parte. Exceto no Louvre. Não tinha importância: a multidão se reunia para ver as quatro armelas aparafusadas na parede em que ela antes descansara. O caso era tão improvável que todos queriam dizer: "Eu estive lá."

Um artigo no Le Figaro, datado de 7 de agosto de 1913, ou seja, dois anos após o fato, conta como o juiz Worms tirou proveito da avalanche de "cartões-postais ilustrados, litogravuras, desenhos e até mesmo pinturas" criados por brincalhões zombando do juiz de instrução Henry Drioux, encarregado da investigação infrutífera e rapidamente apelidado de o Aborrecido de A Gioconda.<sup>19</sup>

Ele escolheu o modelo mais bonito e pendurou-o na parede de seu escritório no tribunal. E eis que a Mona Lisa se transformou em assistente do juiz, lançando aos réus seu olhar misterioso por cima do ombro do magistrado. "Parece que todos eles ficam intimidados. Se, por infeliz acaso, no meio de suas negações, levantam os olhos para essa efígie sarcástica, param e gaguejam." Esta história, sem dúvida exagerada, faz sorrir, mas é reveladora. A Mona Lisa tornou-se todo-poderosa. No entanto, este poder, que ela mesma teria dificuldade em explicar, só aumentou desde então.

## A DESFORRA DA ITÁLIA

Quem poderia acreditar que uma aura tão grande pudesse emanar de um



pequeno painel de madeira de choupo, de 77 centímetros de altura por 53 de largura? O responsável pelo sumiço da obra, Vincenzo Peruggia, foi quem primeiro se surpreendeu com o clamor despertado por seu gesto. Por que roubar a Mona Lisa? O tamanho reduzido do quadro era um argumento. O modesto trabalhador italiano de cerca de trinta anos conhecia o Louvre como a palma da mão, tendo trabalhado lá para um vidraceiro parisiense. Na manhã de 21 de agosto de 1911, em vez de ir ao seu novo local de trabalho, ele saiu de seu caminho e foi para o Louvre, onde entrou - sem ser visto nem reconhecido - pelo portão Jean Goujon. Tirar o quadro da Mona Lisa foi uma brincadeira para ele, que tantas vezes o fizera para medir os vidros dos quadros do museu.

Desaparecendo por uma escada pouco conhecida, bastou-lhe desemoldurar o quadro, embrulhá-lo em sua camisa branca de trabalho e sair pelo mesmo caminho. Durante vários meses, a tela permaneceu em seu apartamento na rua Cité Héron, perto do canal Saint-Martin, sob o tampo de uma mesa ou por vezes em um pequeno cubículo. Mais tarde, o trabalhador disse estar convencido de que a pintura fizera parte dos troféus de guerra recolhidos durante as campanhas napoleônicas, assim como o Laocoonte ou o Apoio do Belvedere. Por que então roubar a Mona Lisa? Para levá-la de volta para a Itália! No final de 1913, usando o pseudônimo de Vincenzo Leonard, ele decidiu entrar em contato com dois marchands italianos para oferecer-lhes sua presa. Em vista da celeuma provocada pelo caso, o marchand Corvisieri em Roma, não o levou a sério. Por sua vez, o antiquário Alfredo Geri quis ter certeza de sua autenticidade e pediu a Peruggia que viajasse até Florença.

Em seu quarto do hotel Tripoli-Italia, em Florença, Vincenzo achou que deveria esconder a beldade em uma caixa de madeira com fundo duplo sob seu colchão. O encontro com o antiquário, acompanhado na ocasião pelo diretor da Galeria Uffizi, Giovanni Poggi, correu bem. Vincenzo chegou mesmo a confiar a guarda do quadro a Poggi pelo tempo necessário para o diretor verificar sua autenticidade. E eis que ouviu uma batida na porta. A espera não havia sido longa! Mas a ingenuidade de Vincenzo triunfou sobre seu patriotismo... Não era o antiquário, mas a polícia taliana, que vinha para colhê-lo como uma flor num jardim em seu quarto de hotel, debaixo do nariz de seus colegas franceses, que corriam como baratas tontas havia mais de dois anos. A prisão de Vincenzo Peruggia, então, pôs fim a uma grande caçada fantasiosa. O vexame foi ainda mais intenso para a polícia francesa porque Peruggia fazia parte da lista de pessoas interrogadas pelos investigadores. Poucos meses depois do roubo, portanto, a polícia havia interrogado o culpado no mesmo aposento onde a tela



estava escondida! Pior: ninguém percebeu que no arquivo central havia um dossiê com as impressões digitais de um trabalhador lombardo condenado por roubo em 1908 e, em seguida, em 1909, por violência e uso ilegal de arma, chamado Vincenzo Peruggia e fotografado pelo próprio Bertillon. O nome do trabalhador italiano entrou para a história. Por sua vez, A Gioconda só fazia acrescentar um novo capítulo à sua história pessoal já muito rica em deixar vítimas por onde passava.

## LISA DEL GIOCONDO

Leonardo da Vinci pode ser considerado a primeira dessas vítimas. Em 1503, Francesco del Giocondo encomendou-lhe um quadro condizente com sua posição de abastado comerciante de seda em Florença: o retrato de sua terceira mulher, Lisa del Giocondo, cujo nome de solteira era Gherardini. O artista desfrutava de uma reputação prestigiosa, tanto por seu talento inigualável quanto por seus conhecimentos e sua inventividade transbordante de arquiteto e engenheiro. Em Florença, sua experiência era igualmente disputada para desenvolver um arsenal de guerra, para examinar a integridade de estruturas arquiteturais fragilizadas, para trabalhar em um projeto de desvio do Arno e para realizar o afresco para o mural hoje perdido de A Batalha de Anghiari para o Salão do Grande Conselho do Palazzo Vecchio. Entre os mil e um projetos que deixavam Leonardo esbaforido, a encomenda de Del Giocondo poderia parecer uma tarefa desagradável e consumidora de tempo, o prazer burguês banal de um comerciante influente, um desafio artístico medíocre. Mas o pintor sempre precisava de dinheiro, e o retrato de Lisa Gherardini se tornou mania pessoal - para não dizer o desafio de sua vida artística.

Em uma única pintura, Leonardo decidiu fazer um retrato com R maiúsculo, o apogeu das pesquisas formais e intelectuais realizadas por seus antecessores e contemporâneos. Não somente os contornos do rosto de Lisa, fundidos por uma claridade atenuada, são reproduzidos à perfeição, como sua expressão contida induz a todas as interpretações. Giorgio Vasari, pintor e arquiteto cujas biografias às vezes truculentas de artistas renascentistas precisam ser encaradas com precaução, quando não são invenções, conta que, durante as sessões de pose em seu ateliê florentino, Leonardo convidava "cantores, músicos e bufões da corte para mantê-la em uma suave alegria e evitar aquele aspecto de abatimento e melancolia quase inevitável nos retratos". E começou assim a lenda do sorriso.

Conhecido pela demora em terminar seus trabalhos, Leonardo nunca honrou a encomenda de Francesco del Giocondo representando sua esposa. Mesmo quando se mudou para Milão em 1506, depois para Roma, onde trabalhou para os Médicis e, finalmente, em 1516, para a França, em Amboise, a convite do rei Francisco I, Leonardo não se separou de seu work in progress. Temos de imaginar o pequeno cortejo formado pelo artista, então em seus 65 anos: seu discípulo Francesco Melzi, seu assistente Salai, seu criado milanês Battista da Villanis e sua criada atravessando os Alpes, conta-se, em lombo de mulas. A lenda também diz que, além de A Gioconda, Leonardo levou em seus alforjes duas obras-primas das quais não podia se separar: Santa Ana e São João Batista, hoje nas coleções do Louvre. Em Amboise, Leonardo foi hospedado por seu novo mecenas no Castelo de Clos Lucé na qualidade de "primeiro pintor, primeiro engenheiro e primeiro arquiteto do rei". Ansioso para introduzir o requinte do Renascimento italiano na França, o monarca viu as coisas em grande perspectiva, convidando o artista mais célebre da Itália para ficar ao seu lado. Responsável por organizar festas suntuosas para maior prazer da corte em Amboise, o artista também se dedicou a vários projetos de arquitetura e de engenharia e ainda encontrou tempo para o desenho e a pintura. Pensar que a Mona Lisa é obra de um pintor de domingos!

## **PEDIGREE REAL**

Quando Leonardo morreu, em 2 de maio de 1519, em Amboise - "nos braços do rei", inventou Giorgio Vasari, levado por um de seus arroubos líricos -, não se pode afirmar que o gênio italiano considerasse a Mona Lisa concluída - o biógrafo fala de um quadro imperfetto. Duas áreas foram de fato negligenciadas: uma parte da paisagem, que ele deixou imprecisa, e o indicador da mão direita, que revela um "arrependimento". Apesar dessas imperfeições, Francisco I adquiriu por 4 mil escudos de ouro o retrato que tivera oportunidade de admirar em Clos Lucé durante suas visitas frequentes ao artista. A Gioconda teria ido ocupar um lugar no Castelo de Amboise, em uma das salas de repouso das famosas casas de banho, inspiradas na antiguidade. Novo acréscimo a uma série de pinturas de cavalete, em que se misturavam Ticiano, Andrea del Sarto e Rafael, a Mona Lisa teria sido incumbida de fornecer sua contribuição espiritual ao famoso ditado: anima sana in corpore sano. Francisco I sequer desconfiava que ela um dia teria o dom de semear loucura por onde passasse! Trabalho de um gênio, propriedade de um rei...

A Gioconda não demorou muito a provocar cobiça. Em 1625, o primeiro duque de Buckingham, George Villiers, foi despachado para a França como embaixador da Coroa da Inglaterra para pedir a mão de Henriqueta Maria de França, filha de Henrique IV. Que melhor presente de noivado para o futuro rei Carlos Stuart senão A Gioconda? O casamento aconteceu. E Mona Lisa resistiu aos avanços.. A corte de Luís XIII acharia então que um retrato de Leonardo teria mais valor do que a própria irmã do rei? Se ele não sucumbiu ao encanto do retrato, pelo menos conhecia seu pedigree... Mais tarde, Luís XIV manifestou-lhe pouco interesse, mas seus conselheiros o reconheceram como um instrumento de prestígio. Graças à opinião esclarecida destes, A Gioconda descobriu o Castelo de Versailles, onde integrou a Petite Galerie do rei. Depois de um breve desvio pelo Gabinete de Pinturas de Paris de 1706 a 1709, A Gioconda criou raízes em Versalhes, indo e vindo entre a Petite Galerie e a sala do diretor-geral dos Edifícios Reais na Superintendência. 1789.

Soa a hora fatal para a monarquia. Rolam cabeças, mas a Mona Lisa consegue salvar a sua. A partir de então consagrada como patrimônio nacional, ela foi escolhida, ao acaso, para integrar o Museu Central de Artes da República em 1797 - afinal, era preciso encher as paredes! No Palácio do Louvre, reencontrou seus companheiros italianos de antigas coleções reais, escoraçados como ela de Versalhes, as paredes do castelo doravante reservadas para a escola francesa. A trégua durou pouco. Depois de uma breve escapada para os apartamentos de Josefina, no térreo do Palácio das Tulherias, Mona Lisa tomou seu lugar certo no prestigiado Museu Napoleão, criado no Louvre em 1802 - cujo acervo era formado pelas coleções existentes com o acréscimo dos troféus de guerra trazidos de toda a Europa pelo futuro imperador. Fino estrategista, Napoleão estava ciente do valor político da arte. Assim, exposto aos olhares dos visitantes do museu, o quadro se democratizou. Um primeiro passo de sua consagração em grande escala remonta a 1651, data de sua primeira reprodução em gravura para ilustrar a tradução francesa do Tratado da pintura de Da Vinci.

A Gioconda sempre fora objeto de cópias e derivações de pintura, em primeiro lugar por Rafael, e no século XIX o fenômeno se multiplicou muitas vezes. Ora, gravura rima com divulgação, com identificação e, portanto, com popularidade. Pena que não se conseguisse o efeito difuso do sfumato, técnica desenvolvida por Leonardo e obtida por uma sucessão de camadas de verniz ligeiramente coloridas. O mestre da inventividade poderia ter imaginado que um dia sua obra-prima se beneficiaria de um avanço técnico como a fotografia para que seus mais ínfimos detalhes fossem vistos pelo maior número de pessoas? A

Mona Lisa se multiplicando, perdendo suas qualidades, se espalhando... Bem-vindo à era virtual. No Louvre, o quadro passou um século sem inconvenientes, ou quase. As cartas inflamadas dirigidas à bela se acumulavam nos escritórios da direção do Louvre. O Salão Carré presenciava o desfile de visitantes hipnotizados, tomados pela emoção e até mesmo pela excitação lasciva. A Mona Lisa fingia indiferença. Ela nem corava, contentava-se em sorrir. Até Vincenzo Peruggia se encher de coragem.

## RETORNO EM FESTA

"Encontraram A Gioconda!" A notícia da descoberta da pintura em Florença correu a Europa. Em sinal de agradecimento, a França se dobrou ao desejo da Itália de organizar uma série de exposições da obra-prima através do país. Florença e a Galeria Uffizi em primeiro lugar, em seguida a Galeria Borghese de Roma e, finalmente, Milão e a Pinacoteca de Brera. A homenagem ao comboio que transportou o quadro até Roma foi igual à reservada para o trem real - em cada estação intermediária estava postada uma fileira de carabinieri em posição de sentido. Homens, mulheres e crianças de todas as classes sociais se comprimiram aos milhares para vê-la antes que deixasse a Itália pela segunda vez em sua história. O rei Vítor Emanuel III e sua mulher Helena compareceram. A elite política, diplomática, literária, artística desfilou. Falava-se em crises de lágrimas, desmaios. Era preciso dizer: "Eu estava lá." Em 27 de dezembro de 1913, Mona Lisa foi oficialmente entregue às autoridades francesas. No seu retorno à França em 31 de dezembro, uma comissão extraordinária de peritos esperava para submetê-la a um exame completo. Analisado de todos os ângulos, o quadro revelou quatro riscos no verniz: um na paisagem, outro no cabelo e outros dois nos ombros. O consenso foi submetê-la a uma limpeza cosmética, e a Mona Lisa pôde finalmente reencontrar seu lugar entre os seus companheiros italianos de destino. Uma última vez, o público desfilou diante dela durante dois dias, dizendo: "A Gioconda está mesmo de volta. Eu estive lá." Do outro lado do Sena, começou o julgamento de Vincenzo Peruggia, em meio a insultos xenófobos contra o crescente número de trabalhadores italianos no país e apoios variados para louvar a maneira como ele cuidara do quadro. Ele foi condenado a uma pena de um ano de prisão, reduzida para sete meses. O negociante de arte florentino Alfredo Geri recebeu a recompensa de 25 mil francos e foi condecorado pelo Ministério da Educação da época - ganancioso, queria receber dez por cento do valor da Gioconda, e reclamou do Estado francês uma

indenização por perdas e danos. O pedido foi indeferido.

## **BRINCADEIRA DE ESCONDER**

Tudo ficou em ordem, e ainda assim nada nunca mais seria como antes. No século XX, a história se acelerava. A Mona Lisa tinha adquirido uma posição de estrela internacional, o que lhe garantia uma proteção mais intensa. Em 1914, mal tendo reencontrado seus companheiros em Paris, todos precisaram sair de lá, rumo a Bordeaux, depois a Toulouse. A Grande Guerra eclodira. Esconder-se durante um conflito armado era coisa que a Mona Lisa sabia fazer. Em 1870, ela havia sabiamente esperado o fim da Guerra Franco-Prussiana de modo bem confortável nos porões do arsenal de Brest. Ao longo dos anos, o sistema foi aperfeiçoado.

Em setembro de 1938, os exércitos de Hitler invadiram a região dos Sudetos, na Tchecoslováquia. Jacques Jaujard, diretor dos Museus Nacionais, atento ao aumento da temperatura na Europa, implementou o seu plano de ação: de imediato, a Mona Lisa deixou o Louvre incógnita, para retornar três dias mais tarde, depois do Acordo de Munique. No ano seguinte, foi a grande confusão. Protegida em uma caixa de parede dupla marcada com três pontos vermelhos e carimbada com um lacônico "MNLP Nº 0", Mona Lisa estava no topo da lista de cinquenta pinturas que deveriam sair prioritariamente do museu. Ela transitou pelo Castelo de Chambord, que serviu de ponto de triagem de obras de arte salvas de museus. Em seguida, começou um jogo de gato e rato com os alemães. Louvigny, a abadia cisterciense de Loc-Dieu em Quercy, o Museu Ingres em Montauban, a volta para Chambord e, enfim, o Castelo de Montai, em Lot... Mona Lisa, você está aí? Chegou 1945, Hitler caiu, e em 17 de maio o quadro retornou aos ganchos nas paredes de sua residência parisiense. Seu prestígio estava intacto: "Nos dias da libertação, vi soldados alemães em retirada baterem na porta do depósito dos museus dos quais eu era então o curador, pedindo como um favor supremo que lhes mostrasse a Mona Lisa antes de partir", conta Germain Bazin no catálogo que acompanhava uma exposição sobre Leonardo no Louvre em 1952. A tranquilidade dos dias passados em Amboise e Fontainebleau estava bem longe. Se a Mona Lisa achava que poderia afinal relaxar depois de todas as suas peripécias, ela estava equivocada.

## **A AVENTURA AMERICANA**

"Vou mandar-lhe A Gioconda", sussurrou ele, como uma promessa de amor, ao ouvido da jovem mulher elegante, quando a noite terminou. Trata-se de André Malraux, ministro da Cultura do general De Gaulle havia alguns meses. Ela era Jacqueline Kennedy, mulher do garboso presidente dos Estados Unidos da América, que dedicava uma admiração sem limites ao autor de A condição humana. Ele sucumbiu a contragosto aos encantos da moça chique de olhos de corça, a mais sedutora da história presidencial americana. Estamos em maio de 1962, na sala de jantar oficial da Casa Branca, e a first lady acaba de conquistar sua maior vitória. O namoro começou há um ano, por ocasião da visita oficial do casal Kennedy a Paris no final de maio de 1961. No dia seguinte a um jantar no Palácio do Eliseu, Jackie, cuja grande cultura artística e literária era matizada por uma francofilia orgulhosamente exibida, realizou um sonho: visitar os importantes locais culturais parisienses ciceroneada por Malraux.

O entendimento foi tão perfeito que, um ano depois, o ministro visitou a National Gallery of Art, em Washington, acompanhado por Jackie. Foi então que a jovem deixou escapar, num francês perfeito, com ar displicente: "Vocês deveriam nos emprestar obras de arte. Eu adoraria rever a Mona Lisa e mostrá-la aos americanos." Sua voz suave e calma, seu olhar calculista de menina deslumbrada acertaram na mosca. "Vou ver o que posso fazer", teria respondido o ministro, hipnotizado. Um suntuoso jantar oficial realizado naquela mesma noite na Casa Branca, reunindo a nata da intelectualidade artística e literária, derrubou o resto de relutância do ministro. Ele fez a promessa a Jackie. E para o inferno com as tensões entre a França e os Estados Unidos sobre Guerra Fria e armas nucleares. Eis Lisa Gherardini transformada em agente de reaquecimento diplomático entre as duas nações, por um lado atizando o orgulho dos gauleses e, por outro, elevando o prestígio cultural dos conquistadores do Novo Mundo. Malraux, por sua vez, convenceu o general De Gaulle, e em setembro o projeto estava oficializado.

Para grande desgosto do Museu do Louvre e de John Walker, diretor da National Gallery of Art, a quem o projeto de exposição foi confiado. Este, pessoa próxima de Jackie, sempre se opôs, consciente dos riscos acarretados por uma travessia do Atlântico em dezembro. No Louvre, o pânico foi geral. Ante a euforia de um ministro movido por sua visão de democracia cultural, as equipes argumentaram com base em seu conhecimento prático do pequeno painel de madeira de choupo, sensível à menor mudança de temperatura. A diretora do laboratório de pesquisas dos Museus da França, Madeleine Hours, emitiu um

relatório tão alarmista que Malraux o lançou às traças. A Cassandra do Louvre foi forçada a imaginar qual seria a melhor maneira de fazer a Gioconda viajar. Na imprensa francesa, o caso gerou protestos. As compensações da operação, que daria a De Gaulle, em sinal de gratidão, uma autonomia maior em termos de armamentos nucleares, foram afogadas por uma enxurrada de desdenhosas invectivas antiamericanas.

A viagem a bordo do navio ianque transcorreu sem problemas. Instalada em uma cabine de primeira classe com ar-condicionado e monitorada dia e noite, a Mona Lisa dormiu em uma caixa de metal aparafusada no chão. Tudo foi planejado para que não sofresse com vibrações e escapasse de qualquer incêndio, naufrágio ou ataque. No cais em Nova York, uma comitiva equipada com medidas de segurança a esperava para ir a Washington. O diretor de Museus da França, Jean Chatelain, a confiara à guarda de seu alter ego John Walker - o que hoje em dia seria impensável, porque a prática agora é que a "dama de companhia" acompanhe a obra emprestada até a abertura da caixa e participe do relatório, atestando as condições em que a encontrou. Trancada a sete chaves num cofre blindado no porão da National Gallery of Art, Mona Lisa teve vinte dias para se recuperar antes da abertura oficial da exposição em 8 de janeiro de 1963. Em seu traje à prova de balas com vidros duplos, teria escutado o burburinho vindo dos cerca de 2 mil convidados reunidos naquela noite de abertura? Sob o olhar intenso de André Malraux e de Jackie como uma deusa grega num vestido rosa pálido, o presidente Kennedy, visivelmente irritado, foi obrigado a fazer seu discurso aos gritos até ficar rouco depois que o sistema de alto-falantes falhou.

No fundo, o que dizia era uma mensagem clara sobre a amizade franco-americana a uma Rússia que acabara de domar, forçando o desmantelamento do arsenal nuclear comunista em Cuba. No dia seguinte, a "Mona Mania" tomou conta de Washington. Pouco importava que a signora Gherardini se tivesse tornado um instrumento de propaganda da Guerra Fria. Como em 1913 no Louvre, 1,6 milhão de visitantes formaram filas de várias centenas de metros em frente à National Gallery of Art, depois diante do Metropolitan Museum of Art, em Nova York, para passar alguns segundos apenas diante do quadro ladeado por dois fuzileiros navais. A Gioconda na América? "Eu estive lá."

## **EMBAIXADORA DE LUXO**

Hoje, dá medo ver as imagens de arquivo mostrando a viagem. A Mona Lisa dentro de sua caixa é sacolejada no meio de uma multidão compacta de jornalistas e de outros curiosos que desejavam presenciar aquele episódio histórico. Atualmente, as medidas de segurança exigem que apenas um pequeno grupo de responsáveis conheça os detalhes do transporte das obras de arte que entram e saem das reservas de um museu - os joalheiros em Cannes não andam pela Croisette com as joias que emprestam para estrelas de cinema dentro de sacos plásticos? Foi aliás o que se deu uns doze anos mais tarde, quando Mona Lisa andou de avião pela primeira vez em sua existência centenária. Não se pode deter o progresso! Em outubro de 1973, o presidente Georges Pompidou, interessado em desenvolver um acordo (comercial) do país com o Japão, propôs ao primeiro-ministro Tanaka, em visita oficial a Paris, enviar-lhe sua mais bela embaixadora. O Museu do Louvre mais uma vez precisou se dobrar às exigências do Palácio do Eliseu e enviou a Mona Lisa para o Museu Nacional de Tóquio.

A inauguração aconteceu no dia 19 de abril na presença de seiscentas personalidades privilegiadas. Quinhentas mil pessoas já haviam reservado suas entradas e 1,5 milhão de visitantes eram esperados até dia 10 de junho. A expectativa popular era frenética, Tóquio vivia em função da Mona Lisa. Um artigo no Le Monde de 18 de abril de 1974 referia-se até mesmo a um concurso de beleza para premiar a moça mais parecida com a Mona Lisa, comentando também que se verificara um aumento no atendimento em consultórios de cirurgia plástica para conseguir "os lábios misteriosos e o olhar inigualável", além de comunicar a existência de um número de telefone de Tóquio que se podia discar para ouvir a voz de A Gioconda, que, em italiano, dizia como se sentia feliz por estar no Japão. Sua viagem americana tendo transcorrido como um sonho, a Mona Lisa não deve ter entendido o gesto daquela japonesa enfurecida que tentou pulverizá-la com tinta vermelha. Por trás do vidro blindado de sua câmara climatizada, só viu algumas gotas escorrendo e observou a culpada sendo presa à força.

A moça, portadora de deficiência física, protestava contra a política restritiva do museu, que só reservara um dia, dos cinquenta da exposição, para receber o público cadeirante. A questão ali era a eficácia: dez segundos por pessoa, nem um a mais! Passou-se uma esponja sobre o incidente, pois a hora do regresso ao lar se aproximava. Organizou-se o transporte de volta, solicitou-se uma autorização para sobrevoar a URSS. Reviravolta teatral: o Império soviético queria seu pedaço do bolo. Como a operação japonesa fizera grande



estardalhaço, a ideia de exigir um pedágio germinou nas mentes, incluindo na de Irina Antonova, diretora do Museu Pushkin de Moscou. Em plena Guerra Fria, os soviéticos agarraram a chance de exigir uma etapa da viagem da tela famosa em Moscou em troca da permissão para emprestar o seu espaço aéreo. Eis a Mona Lisa servindo de instrumento de chantagem... Com a competição acirrada que existia entre as duas superpotências, a aventura americana do quadro, que havia repercutido pelo mundo inteiro, deve ter feito muita gente sufocar de raiva no bloco do Leste. Para a URSS, dona de um patrimônio impressionante e museus riquíssimos, era impensável deixar para os ianques o monopólio da cultura e da civilização. Inaugurada no início de junho de 1974, na presença de Ekaterina Fourtseva, ministra soviética da Cultura, a exposição intitulada Rússia-Itália, de Giotto a Malevich, por sua vez tentou colocar em evidência as raízes italianas, e, portanto, "civilizadas" da arte russa.

Quando Pierre Quoniam, diretor-geral do Louvre, declarou que ela era "um símbolo de mizade entre a França e a URSS" a máquina de geração de frases vazias e demagógicas foi ligada no volume máximo. Depois do "ataque" com tinta vermelha, o sistema de segurança foi reformulado e intensificado. Além do vidro à prova de balas, que se tornou uma segunda pele, o quadro estava sob a proteção de um feixe de laser. Em uma sala especialmente disposta em três níveis, a admiração novamente teve um prazo e um custo: a partir de um rublo por quinze segundos. O preço dos bilhetes variava dependendo do degrau e do tempo concedido, sabendo-se que, no nível mais baixo, pagava-se o preço maior e podia-se "ver à vontade" - ou seja, apenas uns poucos minutos. Tudo é relativo! Nesse país que se encontrava sob jugo político, social e cultural, as pessoas esperaram a Mona Lisa como o Messias que não tinham o direito de idolatrar. A Gioconda se submeteu de boa vontade e se fez de ícone do Ocidente maldito, diante do qual as pessoas iam se ajoelhar depois de horas de espera. Lágrimas rolavam. A emoção era tamanha que a organização radical ortodoxa Allez jusqu'au bout se scandalizou com aquele fervor excessivo, que considerou um sacrilégio: "Que aqueles que realmente querem ver as obras satânicas de Leonardo vão para a França católica."

Essa época, em que se contentava em estabelecer um preço moral e político nas obras de arte, está ao mesmo tempo muito próxima e muito distante. Os lucros financeiros resultantes eram um dos benefícios e não a razão principal dessas operações. O Japão, por exemplo, agradeceu à França emprestando-lhe um tesouro inestimável, uma estátua de madeira do sacerdote budista Ganjin, do templo Toshodaiji em Nara, que foi apresentada no museu do Petit Palais, em

Paris. Hoje, os empréstimos que as equipes do Louvre concederam para uma série de exposições pagantes no High Museum de Atlanta a partir de 2004, e que devem conceder para operações como a do Louvre Abu Dhabi, têm certamente motivações diplomáticas, mas o dinheiro arrecadado é que dá a última palavra. Motivações políticas como as de André Malraux nunca saberão até que ponto tirar uma obra do lugar equivale a fragilizá-la. A Mona Lisa não viajará mais. Esta é a posição oficial do Louvre, que ainda hoje é bombardeado com pedidos e petições por seu empréstimo e até mesmo para o seu retorno à Itália.

## MADONA LISA

Assim como a Torre Eiffel, a baguete, a boina e o mímico Marceau, a Mona Lisa é mais do que nunca o ícone da nação e da cultura francesas no exterior. Em agosto de 2009, uma xícara de chá vazia foi lançada em seu rosto por uma visitante. Interpelada no local, a cidadã russa foi então transferida para a enfermaria psiquiátrica da sede da polícia. Confusa em suas palavras, ela queria expressar sua frustração por lhe ter sido negada a obtenção de nacionalidade francesa. O que a Mona Lisa teria com isso? Protegida por seu vidro blindado, que sofreu apenas um leve arranhão, ela nem estremeceu. O Louvre, porém, se queixou oficialmente. A agressão não era a primeira em Paris. 1956, annus horribilis. Os visitantes estavam desenfreados. Primeiro, um jato de ácido, estragando as saias de Mona Lisa. Mal ela reapareceu, após vários meses de tratamento no setor de conservação, recebeu uma pedrada em cheio no cotovelo esquerdo. O golpe foi tão violento que o vidro se quebrou e uma lasca da camada pictórica voou longe. O culpado era um jovem garçom boliviano, Ugo Ungaza Villegas.

O popular periódico italiano La Domenica del Corriere relatou que o culpado, num primeiro momento, não soube explicar seu gesto na delegacia para onde foi levado, até admitir que estava em situação difícil e que pensou em "fazer algo para ser preso e passar o inverno na prisão". A Mona Lisa tem costas largas. Parece que se tornou o refúgio de todas as neuroses, a santa padroeira de todas as loucuras e paixões, a musa dos paranoicos. A loucura não acabou. Será que vai acabar um dia? Ainda que a Mona Lisa seja uma obra única em seu gênero, gasta-se anualmente uma energia incalculável procurando para ela irmãs gêmeas, réplicas assinadas, afirmando-se que seria um autorretrato de Leonardo, um retrato de seu amante Salai, que Lisa estava grávida... Pegue um número e espere na fila para o guichê das teorias, por favor! As coleções nacionais

espanholas têm desde o século XVII uma versão contemporânea do quadro de Leonardo, executado no ateliê do mestre por um de seus aprendizes, porém o resto é suspeito. Entre os mais recentes "achados", uma versão foi descoberta em 1913 e oficialmente apresentada em Genebra no final de 2012. O combate entre especialistas sem muita credibilidade foi efetuado com golpes desferidos por meio de relatórios contraditórios de expertises científicas - alguns consideram que seja uma primeira versão, outros só veem uma falsificação executada na virada do século V.C.

O espectro do gênio que envolve Leonardo da Vinci também é terreno fértil para as histórias mais bizarras. O escritor norte-americano Dan Brown deu um golpe de gênio, cavando sua própria mina de ouro com O código da Vinci. O sucesso de seu livro mostra a que ponto a necessidade de mistério e esoterismo supera o lado racional das pessoas. Mais inquietante é um ex-apresentador da TV italiana, detetive improvisado da história da arte, que recentemente obteve permissão para pesquisar o jazigo da família Del Giocondo, na Basílica Santissima Annunziata, em Florença. Ele quer coletar DNA para comparar com o dos restos exumados em um convento, não muito longe dali, onde Lisa Gherardini teria sido enterrada. O ideal seria reconstruir seu rosto a partir de seu DNA e de seu crânio. E depois? Se a sua identidade for confirmada, A Gioconda assumirá outra dimensão aos olhos do grande público? Nesta história interminável da pintura mais famosa do mundo, o verdadeiro absurdo é Lisa Gherardini nunca ter visto o seu retrato. Será por isso que a Mona Lisa tem um sorriso nos lábios? Estaria sorrindo da peça que Leonardo pregou em seu cliente, Francesco del Giocondo, "roubando-lhe" a mulher e transformando-a em tema de uma pintura absoluta? "Parece que esta tela atrai loucos de todo o mundo, tal como a luz atrai mariposas", lamenta Frank Zollner, historiador de arte alemão especialista em Da Vinci. Já em 1666, o historiador André Félibien a descrevia como "uma mulher que sente prazer em ser olhada". Ridicularizando-a com o bigode fino de Salvador Dali, Marcel Duchamp levou além a interpretação alegando que L.H.O.O.Q.<sup>20</sup>

Quem pode saber? Temos de encarar os fatos: ela sorri porque, apesar de nossos esforços, seu mistério permanece sem solução.

Leonardo da Vinci (1452-1519)

1503-1505

Óleo sobre painel de choupo

77cmx53cm

Museu do Louvre, Paris



## **O VERMEER PREFERIDO DE HITLER**

### **O astrônomo**

#### **JOHANNES VERMEER**

Conhecem a Lei nº 68-1251? Desde 31 de dezembro de 1968, essa lei, conhecida como Lei de Dação, promove a conservação do patrimônio artístico nacional em território francês. De uma simplicidade infantil, esse dispositivo fiscal autoriza o pagamento em bens do imposto de direitos de sucessão. Você não tem liquidez necessária para pagar os impostos sobre sua herança? Em vez disso, nos dê sua obra-prima, ficaremos satisfeitos! Para os museus nacionais, que a duras penas põem algum dinheiro no bolso, esse dispositivo fiscal oferece oportunidades fantásticas para, sem grandes custos, enriquecerem-se de obras-primas que estariam fora de seu alcance no mercado de arte internacional. O melhor exemplo da eficácia dessa lei continua sendo até hoje a criação do Museu Nacional Picasso em 1979, em Paris, a partir de milhares de obras de Pablo Picasso (pinturas, esculturas, desenhos etc.) cedidas ao Estado pelos herdeiros do pintor. Para ilustrar a sua boa sorte, os funcionários do Ministério da Cultura também citam prontamente o exemplo de O astrônomo, pintado por Johannes Vermeer em 1668.

Ao entrar por dação no Louvre em 1983, essa obra-prima do pintor holandês fez dobrar o número de Vermeers nas coleções francesas. Joias de atmosferas intimistas, de sábio equilíbrio na composição e na harmonia de cores, suas obras são tão raras no mercado que se tornaram inestimáveis. A penúltima, Senhora diante do virginal, foi vendida por 24 milhões de euros ao colecionador americano e dono de cassinos Steve A. Wynn em 2004, apesar de uma autenticidade contestada durante muito tempo - esta jovem musicista de Vermeer foi a primeira a ser vendida publicamente em oitenta anos. Em julho de 2014, uma de suas primeiras obras, Santa Praxedes, encontrou um comprador em Londres por 6,2 milhões de libras esterlinas. Isso significa que foi uma grande alegria para o Louvre poder oferecer um companheiro para A rendeira, quadro do mestre holandês que a instituição tinha adquirido em 1870 do comerciante parisiense Jules Féral. Ultrapassado pelo Metropolitan Museum de Nova York, o Rijksmuseum de Amsterdã e a National Gallery of Art, de Washington, na corrida para decidir qual deles teria a maior coleção do mundo de pinturas de Vermeer, o Museu do Louvre salvou-se graças a esse acréscimo.

O astrônomo é não apenas datado e assinado, caso extremamente raro na obra do pintor, mas tem um irmão quase gêmeo: O geógrafo, pintado no ano seguinte, em 1669, e que figura desde 1885 nas coleções do Museu Städel de Frankfurt, na Alemanha. Os historiadores de arte muito têm debatido e divagado sobre essa fraternidade; os dois sábios seriam um par? Ainda que a identidade do proprietário original (e, talvez, seu mecenas) do trabalho seja incerta, uma coisa está confirmada: as duas pinturas foram vendidas juntas muitas vezes, nunca ficando muito tempo nas paredes dos negociantes de arte e, sendo assim, visitando uma grande quantidade de interiores abastados das residências de colecionadores da burguesia mercantil de Amsterdã. A primeira aparição de ambos no mercado data de 1713, em Roterdã, quando se deu a dispersão dos quadros do colecionador e conselheiro municipal Adrian Paets. Sua separação ocorreu em 1797, depois de quase 130 anos de vida em comum, no leilão do espólio de Jan Danser Nijman em Amsterdã. Coisa rara no mercado de arte: O astrônomo, como todas as obras de Vermeer, é de uma qualidade pictórica tão excepcional que nada sofreu apesar de ter passado pelas mãos de uns vinte proprietários desde sua criação. Outra raridade: um personagem masculino, sozinho. A tradição holandesa, como na verdade a do restante da Europa, reservava a esfera doméstica às mulheres.

O confinamento, tanto físico quanto moral, no espaço íntimo da casa oferecia a Vermeer uma gama infinita de assuntos. Nesses quadros, as mulheres se empenham em praticar atividades divertidas, como música ou pintura para donas de casa abonadas e tarefas domésticas para as mais modestas. O astrônomo e O geógrafo são, portanto, casos únicos de homens sozinhos em um universo geralmente atribuído ao feminino. Não há necessidade de um talento excepcional de fisionomista para perceber que o padrão foi o mesmo em ambos os quadros. Rosto alongado, nariz pontudo, olhos próximos, cabelos longos castanho-claros, finos e cacheados, lábios carnudos, roupão de inspiração asiática em seda azul. A decoração, entretanto, é diferente. Como bom encenador, Vermeer brinca de adrecista mudando os detalhes da janela (uma delas decorada, a outra tem uma banda interior aberta), os livros sobre o armário, os quadros nas paredes, o padrão da tapeçaria em cima da mesa de estudo... O hábito do artista de escolher seus modelos entre as pessoas que o cercavam é conhecido. A caçada pela identificação do sábio vem de longa data, mas até hoje a solução não é unânime. O nome que surge com mais frequência é o do naturalista Antoni van Leeuwenhoek, que poderia, portanto, ser aquele que encomendou a obra. Em Delft, os dois homens, nascidos no mesmo ano e batizados com alguns dias de intervalo, moravam no mesmo bairro. Van

Leeuwenhoek foi até mesmo nomeado executor testamentário de Vermeer pelo Conselho Municipal de Delft - quando o pintor morreu, em 1675, a viúva estava cheia de dívidas.

Muito respeitado por seus conhecimentos de ótica e seu domínio da técnica de concepção de lentes para telescópios e microscópios, o cientista pode muito bem ter orientado o pintor na elaboração de sua câmera oscura - aquele dispositivo diabólico, uma espécie de aparelho fotográfico pré-histórico que Canaletto, pintor das vedute, usava em Veneza para captar o mundo em proporções perfeitas. Mas um retrato "oficial" do cientista por Jan Verkolje, vinte anos depois, mostra um Antoni van Leeuwenhoek com uma fisionomia diferente da do nosso sábio com o globo celestial. Embora o mistério sobre a identidade do modelo possa ainda pairar por um longo tempo, Vermeer teve o cuidado, como bom documentarista do cotidiano, de incluir objetos perfeitamente identificáveis em sua composição, como se a verossimilhança da atividade de seu personagem fosse mais importante do que o próprio personagem. Assim, o globo celeste foi identificado como o que foi produzido por Jodocus Hondius, um famoso cartógrafo de Amsterdã. O pintor levou a veracidade a ponto de reproduzir as constelações da Ursa Maior, do Dragão, de Hércules e Lyra, no globo celeste disponível no mercado desde o início do século.

Assim como os nossos dois quadros, este globo tinha um irmão gêmeo, um globo terrestre com o qual era vendido aos pares. Deveríamos nos surpreender ao vê-lo aparecer em O Geógrafo? Melhor, o livro aberto em cima da mesa, que distraiu o nosso personagem, corresponde à segunda edição de um manual prático de astronomia de Adrien Meetius - e é de admirar o trabalho do historiador James A. Welu, capaz de reconhecer a página do Volume III, onde o autor recomenda os astrônomos a se inspirarem em Deus. Instrumento essencial para todo navegador medir a posição das estrelas antes da invenção do sextante, o astrolábio pousado sobre o globo celeste também foi recentemente identificado como sendo o modelo assinado por Willem Janszoon Blaeu, o cartógrafo autor do mapa desdobrado sobre a mesa de O Geógrafo. No entanto, um elemento permanece sem explicação: o painel com três mostradores, que alguns historiadores interpretam como um planisfério pivotante representando a abóboda celeste.

A não ser por um erro considerável: não existe nenhum telescópio visível no horizonte... Deve-se falar de um erro ou de uma omissão deliberada? Pois Vermeer acrescenta à cena um quadro dentro do quadro: Moisés salvo das águas, de Peter Lely, pendurado na parede do fundo em segundo plano. Esse episódio

bíblico, parte de um ambiente científico, desempenha um papel importante. Para seus contemporâneos, Vermeer faz uma clara alusão ao contexto moral que ainda banhava a Holanda no final do século XVII, tanto na arte quanto na ciência. Na época, Moisés ainda era considerado "o mais antigo dos geógrafos", capaz de guiar seu povo para o exílio. Sua sabedoria era ainda mais antiga do que a dos gregos e não dependia de nenhum instrumento, nenhuma experimentação ou observação fenomenológica. A dimensão divina da criação era, para os sábios da época de Vermeer, um fator-chave em suas pesquisas: "Aqui vemos mais uma vez a inconcebível Providência, a perfeição e a ordem concedidas pelo Senhor criador do Universo às minúsculas criaturas que escapam a olho nu, para permitir que sua espécie sobreviva", maravilhou-se o famoso Antoni van Leeuwenhoek depois de observar, através das lentes de seu microscópio, os micro-organismos evoluindo na água da chuva. A natureza se contentava em ser explorada, não necessitava de nenhuma explicação. A ciência exata, tal como a conhecemos hoje, ainda entrava em choque com interpretações filosóficas e religiosas.

## **A SEGUNDA VIDA DE VERMEER**

Longe de ser uma alegoria da revolução iniciada por Copérnico, essa pintura iria, portanto, transmitir a ideia de uma coabitação harmoniosa entre a sabedoria divina e o conhecimento científico. Em que medida seus sucessivos donos tiveram consciência disso? O marchand parisiense Alexandre Joseph Paillet, que comprou *O geógrafo* e *O astrônomo* de um colega holandês em 1785, teria usado esse argumento quando os ofereceu a Luís XVI? Afinal, o Iluminismo tinha passado por lá. Como a venda ao monarca francês não se concretizou, as telas rapidamente voltaram para Amsterdã, fugindo assim da agitação revolucionária. À mercê de uma nova venda de espólio, a coleção Danser Nijman, em 1797, os dois sábios se separaram um do outro, prestes a enfrentarem, seus destinos, sozinhos. Enquanto *O geógrafo* acabou integrando as coleções do Museu Städel, em Frankfurt, em 1885, *O astrônomo* passou a maior parte do século XIX em solo britânico, entre Londres e Birmingham. Lá, seu proprietário, um certo John Gibbons, tentou vendê-lo em leilão em 1820. Ninguém queria o quadro na região das Midlands. Não faltavam colecionadores, porém, naquela área de rica atividade industrial.

Mas Vermeer tornara-se então um pintor esquecido, desconhecido, e suas cenas intimistas não eram mais o gosto do momento. Realistas e silenciosas



demais. Demasiado banais. Na época, a pintura histórica, grandiloquente e apaixonada, ainda era a lei. Na França, o Neoclassicismo severo de Jacques-Louis David reinava supremo. Na Inglaterra, as preferências iam das paisagens típicas inglesas de John Constable às vistas enevoadas de J.M. William Turner aos retratos da alta sociedade de Thomas Lawrence ou às visões alucinadas de William Blake. Ao contrário do que era de se esperar, uma evolução tecnológica revolucionária contribuiu para uma renovação do interesse pela pintura do Século de Ouro holandês. Popularizada desde a década de 1850, a fotografia ofereceu uma nova visão da realidade. Em segundos, um aparelho genial permitia que se captasse a vida nos mínimos detalhes, deixando para trás os pintores mais ambiciosos. Enquanto isso, na França, a escola realista de Jean-François Millet e Gustave Courbet conseguia se firmar. Dominada por cenas de gênero, essa nova veia celebrava a pessoa comum em detrimento do sempiterno herói antigo a que o Salon, uma grande exposição anual da arte oficial, se apegava. Com essa nova percepção do cotidiano, a pintura de Vermeer voltou ao gosto do dia.

Mais tarde, o tom estabelecido no mercado de arte pelos impressionistas, que iriam disputar as preferências dos clientes cansados de Vênus sedutoras para decorar seus interiores, perpetuaria à sua maneira essa volta às atmosferas intimistas. Depois de uma primeira aparição tímida em 1845, em uma exposição em Amsterdã - Mulher com um jarro de água, apresentado em Londres em 1838, era atribuído a seu contemporâneo Gabriel Metsu -, Vermeer entrou de modo impactante na cena parisiense em 1866. Esse ano foi marcado pela apresentação de quatro de suas pinturas, em uma exposição que reunia algumas joias emprestadas de coleções particulares, no Palácio de Champs-Élysées. Duas delas (incluindo o nosso O Geógrafo) pertenciam a Théophile Thoré-Burger, crítico de arte e fervoroso defensor da simplicidade do naturalismo que caíra em êxtase diante da Vista de Delft de Vermeer 25 anos antes, no Mauritshuis de Haia. Fulminado ao ver o quadro, setenta anos antes da morte de Bergotte, imaginada por Proust diante da mesma tela, Thoré-Burger começou a peneirar as coleções de museus e de particulares da Europa em busca de obras do mestre holandês.

Em 1866, a Gazeta de Belas Artes publicou uma série de três artigos semanais sobre o pintor, "Van der Meer de Delft", nos quais Thoré-Burger listava setenta pinturas de sua "esfinge", ou seja, o dobro do corpus hoje comumente aceito. Nesse contexto fecundo de descoberta e de reabilitação, O astrônomo voltou a Paris, para a vitrine de um marchand de quadros belga, Leon Gauchez, durante os anos 1880. Escritor, crítico de arte, perito, colecionador e

mecenas de ocasião, com um traquejo social fora do comum, o marchand não demorou muito para encontrar comprador para a pintura oferecida no cardápio de pratos para finos conhecedores. Foi o caso de Alphonse de Rothschild, cujo faro exigia raridade e excelência. Na casa do banqueiro, no interior luxuoso da mansão Saint-Florentin, situada na esquina da rue de Rivoli e da Place de la Concorde, o Vermeer tomou seu lugar junto de veneráveis confrades e compatriotas - Rembrandt, Hals, De Hooch... Depois de anos navegando de um interior burguês para outro, O astrônomo não poderia cair em lugar melhor. O barão Alphonse era o filho mais velho de James de Rothschild, que se mudou para Paris em 1812 e fundou o ramo francês da famosa família de banqueiros e financistas. Colecionador exuberante e bibliófilo inveterado, James se distinguia por aquisições ecléticas de uma qualidade sempre excepcional.

A excentricidade do banqueiro o levou até a mandar construir seu próprio castelo nos arredores de Paris. Com a simplicidade que o caracterizava, permitiu-se contratar os serviços de Joseph Paxton, arquiteto consagrado pelo Palácio de Cristal, gigantesco palácio de vidro e ferro fundido que foi o destaque da Exposição mundial de Londres em 1851. Chiquérrimo, o Castelo Ferrières ainda hoje encarna o "gosto Rothschild", uma combinação ostentatória da arquitetura renascentista, quartos luxuosos com mobiliário clássico, ornamentação abundante e tecidos preciosos, tudo salpicado de objetos de arte refinados e pinturas de mestres. Seu filho mais velho, Alphonse, que herdou seu gosto declarado, acumulava pinturas de mestres holandeses e flamengos e ao mesmo tempo se apaixonava pela arte islâmica. Membro da Academia de Belas-Artes, o barão era um doador generoso, como rezava a tradição da família. Museus franceses receberam numerosas obras doadas ou legadas por Alphonse, entre as quais o delicioso Master Hare, retrato de uma criança por sir Joshua Reynolds, que foi ampliar a indigente coleção de pinturas britânicas do Museu do Louvre. Transformado em tesouro da família, O astrônomo não deixou a casa. Édouard, o filho mais velho de Alphonse, herdou-o em 1905 e conservou-o cuidadosamente. A história seguiu tranquilamente... até 1940.

## **MANIA DE GRANDEZAS**

Nada detinha a loucura desvairada. Na lista de suas ambições quiméricas, Adolf Hitler decidiu fazer de Linz, na Áustria, a capital cultural da Europa. Seguindo as indicações muito claras do Führer, o arquiteto-chefe do partido nazista, Alber Speer, desenhou os projetos de um vasto centro cultural no estilo

totalitário do Terceiro Reich. Uma ópera, um teatro monumental, uma sala de concertos sinfônicos, um cinema e um hotel estariam espalhados pelos dois lados de largas avenidas arborizadas, parques e caminhos bucólicos. Como pedras angulares do projeto, um mausoléu no qual repousariam os restos mortais do ditador, mas também e principalmente o seu museu, o Führermuseum, que deveria acolher a fina flor das coleções europeias de pintura e escultura. Hitler, artista medíocre reprovado duas vezes na Escola de Belas-Artes de Viena, cultivava um ódio pelos jovens pintores de vanguarda que tinham conquistado as boas graças dos professores.

Partidário de um Classicismo por vezes heroico, por vezes reconfortante, o ditador promoveu uma caça às bruxas contra a arte contemporânea, que redundou, em 1937, em Munique, na tristemente célebre exposição Entartete Kunst, ou "arte degenerada". Quase setecentas obras de artistas alemães e estrangeiros representantes da modernidade do início do século (Egon Schiele, Emil Nolde, Paul Klee, Pablo Picasso...) foram apresentadas ao lado de obras executadas por loucos internados - a associação era, naturalmente, deliberada. Dois milhões de pessoas se aglomeraram na exposição proibida para menores, onde o público foi convidado a se indignar e zombar das obras confiscadas de museus alemães. Como contraponto a esse concentrado de arte destinado a corromper as massas, Hitler pretendia reunir em seu próprio museu em Linz a nata dos artistas que atendiam às exigências de grandeza e de caráter do Terceiro Reich.

Para alimentar as coleções de seu Führermuseum, Hitler havia designado, desde 1939, o diretor da Gemäldegalerie Alte Meister (Galeria de Pinturas dos Mestres Antigos) em Dresden para chefiar uma comissão especial. Constituída de historiadores de arte, essa comissão foi encarregada de inventariar nos museus de toda a Europa as obras consideradas dignas do interesse do Führer e, portanto, de estar em seu museu. Cerca de 8 mil pinturas deveriam, in fine, adornar as paredes do edifício monumental. Na França, o diretor dos Museus Nacionais, Jacques Jaujard, não esperou a Ocupação para tomar precauções. Desde o início das hostilidades, começou a evacuar as coleções de obras de arte do país para lugar seguro - a princípio o Castelo de Chambord -, a partir de onde as obras eram redistribuídas para diversos castelos e abadias no centro e no oeste da França. O Louvre foi transformado em um grande centro de embalagem e, após 37 comboios de oito caminhões cada, a Grande Galeria tornara-se um cemitério de molduras abandonadas. Bem consciente de que os tesouros dos Museus Nacionais tinham debandado, a liderança nazista encarou seus

problemas com paciência.

Apenas uma semana depois do início da Ocupação, no final de junho de 1940, o Führer ordenou que as obras de arte pertencentes ao Estado francês fossem guardadas em local seguro, bem como "obras de arte e documentos históricos pertencentes a particulares, incluindo os judeus". Não satisfeito com o armistício assinado, Hitler contava pôr as mãos nessas coleções para forçar a França a assinar um tratado de paz. Como faltavam os recursos necessários para rastrear as coleções nacionais, a primeira fase das operações, portanto, teve como alvo os proprietários judeus. Várias coleções particulares foram abrigadas junto com os bens nacionais em 1939, mas outras permaneceram onde estavam. Aproveitando-se da retirada da cidadania francesa de todos os judeus que tivessem fugido ou sido enviados para os campos, as obras abandonadas foram consideradas "sem dono" pela Einsatzstab Reichsleiter Rosenberg (ERR), a equipe de intervenção liderada por Alfred Rosenberg e responsável pela apreensão de bens culturais. Era o caso da coleção de Édouard de Rothschild, saqueada durante as primeiras operações de choque em julho de 1940 - as incursões da Gestapo às casas de colecionadores particulares e reservas de uns quinze marchands judeus (Bernheim-Jeune, Paul Rosenberg, Seligmann, Wildenstein etc.) Obrigado a deixar o país, Édouard havia tentado, em vão, esconder seus bens em suas propriedades do Castelo de Reux e nos haras de Meautry, em Calvados. O astrônomo foi apreendido e levado para a embaixada alemã. Uma primeira triagem foi realizada e todas as obras de segunda opção, as de "arte degenerada", por exemplo, passaram pelo crivo de marchands alemães.

## **A ESPIÃ PERFEITA**

Em Paris, o destino de vários milhares de obras maltratadas e amontoadas na embaixada alemã provocava suores frios nos defensores do patrimônio, liderados por Jacques Jaujard e pelo conde Wolff-Metternich. Este último, um aristocrata alemão nomeado chefe da Kunstschutz (organização nazista responsável pela conservação do patrimônio), estava fortemente comprometido com a proteção dos bens culturais em tempos de guerra. Fazendo uso da Convenção de Haia como um escudo, Wolff-Metternich rebelava-se regularmente contra seus superiores, por se opor a que essas obras terminassem como butim de guerra. Por sua própria conta, eles providenciaram a transferência das peças embaladas e prontas para partir para a Alemanha para as salas vazias do Museu do Louvre na tênue esperança de poderem ficar de olho

nelas. No entanto, as obras se acumularam tão depressa ali que, em outubro, a dupla Jaujard e Wolff-Metternich optou pelo Jeu de Paume, um pequeno museu virado para a Place de la Concorde destinado a exposições temporárias de arte estrangeira e moderna.

Lá, os curadores do Louvre deveriam supostamente trabalhar com os historiadores de arte alemã do ERR para fazer o inventário das obras apreendidas e passar essa informação para o governo de Vichy. Dentro de poucos dias, os funcionários franceses foram dispensados - estava fora de questão escrever o inventário em francês. Fino estrategista, Jaujard conseguiu que uma funcionária do setor de conservação, Rose Valland, permanecesse para supervisionar as operações. Sob a sua aparência de ratinho, vestida num tailleur tão cinzento quanto as paredes junto às quais se esgueirava, Rose Valland não despertou nenhuma suspeita. Por trás de sua figura frágil, seus óculos redondos e seu cabelo preso num coque recatado, a "moça-velha" de quarenta anos se revelou uma espiã temível. Seu domínio da língua alemã, que os nazistas no local desconheciam, facilitou muito o trabalho.

Obcecadas por administração, as equipes alemãs produziam uma enorme quantidade de papelada para documentar a gestão das obras apreendidas - esses arquivos ainda são utilizados hoje em dia para processar os pedidos de restituição de obras saqueadas. Graças à sua memória fenomenal, Rose Valland registrava ao longo do dia as informações em meio ao burburinho do Jeu de Paume transformado em centro de triagem: o nome das obras, dos artistas, dos seus proprietários, o seu destino, os números dos documentos de expedição, os dos comboios... Detentora de um tesouro de valor inestimável, à noite, colocava tudo no papel e revelava os negativos que surrupiara dos alemães. Em sua lógica de arquivamento, eles fotografavam aplicadamente cada obra de interesse a fim de elaborar catálogos ilustrados para o Führer e o Reichsmarschal <sup>21</sup>

Hermann Goring. Inconsciente da presença de seu anjo da guarda, O astrônomo aguardava seu destino no depósito do Jeu de Paume, a dois passos da mansão luxuosa de onde fora tirado. Na parte de trás da tela, uma pequena cruz suástica e as iniciais AH foram escritas com tinta preta. Poucos dias depois de sua chegada no Jeu de Paume, no final de outubro de 1940, Rose Valland reparou que os militares alemães estavam mais atarefados do que nunca. Uma exposição de luxo estava sendo preparada. Hermann Goring era esperado. Conhecido por seus gostos refinados e ostentatórios - entre os quais uma banheira de mármore vermelho instalada em seu trem particular -, o Reichsmarschall foi recebido em um ambiente à altura de sua posição

hierárquica. Tapetes persas foram estendidos no chão, objetos decorativos preciosos foram arrumados aqui e ali, enquanto as paredes eram guarnecidas com muitas centenas de quadros, pendurados bem juntos uns dos outros de acordo com os períodos. Plantas verdes e baldes de champanhe em cada aposento completavam a impressão de que o Jeu de Paume se transformara no mais luxuoso apartamento parisiense de todos os tempos.

À vontade como uma criança em uma loja de brinquedos, Goring prolongou a inspeção até o início da noite. As obras apresentadas não lhe bastaram; ele precisou examinar as da reserva. Dois dias depois, o cliente preferencial voltou e fez uma primeira escolha. Naquele dia, o Reichsmarschall assinou um decreto para que fossem transferidas de volta para o Louvre as obras que ele selecionara e dividira de acordo com as seguintes categorias: as destinadas ao Führer e ao seu museu de Linz; aquelas que ele reservara para si em particular, para decorar suas várias residências já suntuosas; as escolhidas para o líder da ERR Alfred Rosenberg e sua grande escola de educação artística das massas; as destinadas aos museus alemães; e, finalmente, as que restariam para museus franceses ou seriam encaminhadas para os mercados de arte francês ou alemão.

Ao todo, Goring efetuou vinte visitas até a derrota do Exército nazista, no decorrer das quais outorgou-se 1.700 obras para seu prazer pessoal. No início de novembro, o Reichsmarschall contentou-se com 27 pinturas francesas e holandesas de muito bom gosto - cenas mitológicas com forte apelo erótico, festas galantes igualmente sensuais do século XVIII, mas também dois retratos assinados por Rembrandt e Van Dyck, provenientes das coleções Rothschild e Wildenstein. Peças de arte decorativa de qualidade excepcional para decorar Carinhall, sua casa de campo, igualmente mereceram sua atenção. Avançando com passo leve entre os tesouros do Jeu de Paume como um grande gato ganancioso lambendo os beiços, Goring teve a inteligência de resistir a uma presa especial. O desejo de se apropriar de O astrônomo, de Vermeer, foi, felizmente para ele, menos forte que o seu medo de contrariar o Führer, que era obcecado por Vermeer.

Isso ficou evidenciado em uma carta de Alfred Rosenberg datada de uma semana depois e enviada para Martin Bormann, secretário particular de Hitler: "Com grande urgência, segue aqui anexo o relatório do Führer que, acredito, dar-lhe-á enorme alegria (...). Também faço questão de informar ao Führer que a pintura de Jan Vermeer de Delft à qual ele aludiu está entre as obras de arte confiscadas de Rothschild." Em sua condição de ideólogo e teórico mais extremado do Terceiro Reich, Alfred Rosenberg era responsável por

"supervisionar a instrução e educação intelectual e ideológica do Partido Nacional-Socialista dos Trabalhadores Alemães". Como Adolf Hitler, de quem era o cúmplice mais fervoroso, ele considerava a arte e a cultura ferramentas determinantes da supremacia da raça. O Führer teria também ficado muito impressionado com as teorias de outro nacionalista alemão, Julius Langbehn.

Em O ensinamento de Rembrandt, este fez a apologia do gigante de Amsterdã e consagrou o artista como herói da cultura germânica e da raça ariana. Uma negação aos laços de Rembrandt com os judeus de Amsterdã que poderiam muito bem ser seus amigos, seus fornecedores ou mecenas. Seria o Führer também seguidor de certo Emile Coué, cujo famoso "Método"<sup>22</sup> havia sido publicado quinze anos antes? Plenamente consciente das múltiplas ligações de Rembrandt com a comunidade judaica, Hitler continuou convencido de que um pintor tão talentoso só poderia ser ariano e alemão. Não seria uma contradição por parte do Führer pois, em relação a Vermeer, a abordagem intelectual se daria na mesma categoria. O ditador, de poucos conhecimentos sobre história da arte, provavelmente nunca percebeu um detalhe significativo no segundo plano de O astrônomo: uma reprodução de Moisés salvo das águas. Aquele famoso Moisés, primeiro profeta judeu e detentor de um conhecimento universal que Hitler nem em sonhos poderia ter.

## UM CASTELO DE CONTOS DE FADAS

‘Pela presente, comunico a chegada a Neuschwanstein por trem especial no sábado, dia 15 deste mês, sob a supervisão de meus homens destacados para a Einsatzstab [ERR] em Paris, do principal comboio de bens culturais, cujos proprietários judeus desapareceram. O trem fretado pelo Reichsmarschall Hermann Goring é composto de 25 carros repletos de objetos de arte, pinturas, móveis e tapeçarias de valor que faziam parte das coleções de Rothschild, Seligmann, Bernheim-Jeune, Halphen, Kann, Weil-Picard, Wildenstein, David-Weill e Levy-Benson. (De uma carta endereçada a Adolf Hitler em 20 de março de 1941 por Alfred Rosenberg.)’

Neuschwanstein, ou o Castelo da Bela Adormecida<sup>23</sup> que o excêntrico rei Luís II da Baviera mandou construir na década de 1870 para se refugiar e ficar longe do mundo. Perto da fronteira com a Áustria, a fortaleza inexpugnável

localizada no topo de um penhasco parecia perfeita para guardar milhares de obras-primas em segurança. Nesse castelo de conto de fadas projetado por um cenógrafo de teatro, O astrônomo ficou perdido em meio a uma confusão de pinturas, esculturas, objetos de arte, tapeçarias e outros móveis, aguardando o seu destino. Linz fica a 350 quilômetros dali. O complexo cultural dos sonhos de Hitler ainda era apenas maquete - e continuaria assim. Do lado dos Aliados, as coisas se tornavam mais claras. Jacques Jaujard e Rose Valland aproximaram-se de James Rorimer, um dos responsáveis por uma unidade especial das forças norte-americanas, tão desprovida de meios quanto rica de ambição.

O pequeno grupo de homens da divisão de Monuments, Fine Arts and Archives, apelidado de Monuments Men e composto de historiadores de arte, arquitetos, artistas e curadores de museus, trabalhava desde o desembarque na Normandia procurando fazer o registro de todos os monumentos, sítios culturais e obras de arte atingidos ou a poupar. Muda como um túmulo até a Liberação de Paris, Valland revelou todos os seus segredos para Rorimer a partir do momento em que o cerco se fechou irremediavelmente para as forças alemães. Ela também precisava ter certeza de que podia contar tudo a uma pessoa digna de confiança. Rorimer tomou conhecimento dos nomes dos vários depósitos para onde haviam sido levados os bens saqueados de famílias judias em comboios inteiros - Heilbronn, Buxheim, Nikolsburg na Tchecoslováquia, Kōgl e Seisseneg na Áustria, o Führerbau em Munique... E Valland enfatizava que as mais belas obras-primas foram "transportadas para onde o Romantismo alemão expressou pela primeira vez, através de um rei louco, seu exagero e sua realidade: os castelos de Luís II da Baviera, Neuschwanstein, Hohenschwangau, Herrenchiemsee".

No início de maio de 1945, quando Rorimer chegou ao Castelo de Neuschwanstein, O astrônomo deixara-o havia meses. Os alemães tinham partido às pressas, deixando para trás centenas de objetos preciosos empilhados descuidadamente, mas também e principalmente todos os arquivos tão precisos e preciosos do Jeu de Paume. O curador lembrou-se então do que lhe tinha dito uma restauradora alemã de pinturas responsável pelo depósito de Buxheim, que ele visitara alguns dias antes: "Sim, há obras de arte em Neuschwanstein, mas o essencial está na mina de sal de Altaussee." Alguns dias mais tarde, trezentos quilômetros a leste do Castelo de Luís II, na mina de sal de Altaussee, outros Monuments Men faziam descobertas extraordinárias: 6.500 quadros, mil obras em papel, 140 esculturas; quase 2 mil caixas de livros, tapeçarias, móveis e centenas de outras caixas contendo objetos diversos.



Tudo isso armazenado em prateleiras de madeira construídas a várias centenas de metros de profundidade e distribuídas em dezenas de galerias, que ofereciam, por causa do sal que absorve a umidade, condições de armazenamento espantosamente corretas: entre 4 e 8 graus Celsius e 65% de umidade. Depois de dias de exploração desaconselháveis aos claustrofóbicos, a sala localizada nas profundezas da mina revelou seus melhores tesouros, incluindo dois quadros de Vermeer, *A arte da pintura* e *O Astrônomo*. As principais obras foram levadas rapidamente para o Collecting Point estabelecido pelos Monument Men em Munique a fim de que não caíssem em mãos soviéticas. A partir de setembro de 1944, em Paris, a Comissão de Recuperação Artística (CRA), da qual faziam parte Jacques Jaujard e Rose Valland, foi encarregada de devolver os bens recuperados a seus proprietários. As obras enviadas por trem da Alemanha foram direcionadas para o Jeu de Paume, mais uma vez. Sob uma enxurrada de pedidos, a CRA exigia provas materiais incontestáveis de propriedade antes de devolver as peças. Quanto aos Rothschild, enviaram antigos funcionários que acorreram ao local e imediatamente reconheceram o Vermeer. E o nosso *O Astrônomo* foi oficialmente restituído e retornou para o conforto da casa de Édouard de Rothschild e de sua família, que tinham voltado para a França depois da Liberação.

## **DE VOLTA À PLACE DE LA CONCORDE**

Em 24 de setembro de 1966, exatamente um século depois da exposição no Palácio de Champs-Élysées e dos artigos de Thoré-Burger que haviam consagrado Vermeer, foi inaugurada no Museu de l'Orangerie uma exposição excepcional. À luz de Vermeer apresentou doze pinturas do mestre, um terço do corpus comumente aceito. Todas as pinturas conhecidas pertenciam a museus europeus e americanos, com uma exceção. O *astrônomo*, de que Guy de Rothschild (filho mais novo de Édouard) consentiu em se separar temporariamente, era o único Vermeer ainda em mãos de particulares. É um tanto irônico que esta primeira exibição pública da pintura tenha acontecido no l'Orangerie, construção gêmea do Jeu de Paume e voltada para a Place de la Concorde. Celebrado como mestre absoluto da luz, Vermeer foi ali rodeado de pintores como Van Eyck, Chardin, Giorgione, Ingres, Corot e ainda Cézanne, que cultivavam como ele a arte delicada da iluminação envolvente.

Depois de uma primeira etapa em Haia, no Mauritshuis, durante o verão de

1966, que não incluiu O astrônomo, a exposição alvoroçou Paris inteira e tornou-se um marco na historiografia do pintor. E por um bom motivo: foi a primeira e única retrospectiva Vermeer já realizada em Paris até hoje. A vida do quadro retomou o curso de um longo rio tranquilo. Em 1975, ele foi integrar uma nova moradia na Ile Saint-Louis, à sombra da Notre Dame. A mansão Lambert, ricamente decorada de acordo com o espírito do século XVIII, seria sua última residência particular. Em 1982, Guy de Rothschild fez um acordo com o Estado francês. Para evitar que seus herdeiros pagassem o imposto dos direitos de sucessão, o banqueiro providenciou uma doação inter vivos, graças à qual acertava suas contas com o governo antecipadamente. Em troca do direito de exportar dois quadros de Goya e um retrato assinado de Frans Hals (Isabella Coymans, saqueado no Castelo de Ferrières e restituído), o Vermeer tornou-se propriedade da França por obra e graça da Lei de Dação.

O astrônomo entrou oficialmente para a coleção de pinturas holandesas do Museu do Louvre em 1983, e desde então forma um casal modelo com A rendeira. Mimado pelos curadores do museu em Paris, o quadro é uma das novas estrelas do Louvre, sem ofensa à rainha Mona Lisa. Foi até mesmo impedido de sair por ocasião da espetacular retrospectiva organizada pela National Gallery of Art de Washington e o Mauritshuis, de Haia, em 1995 e 1996. Para essa exposição, que reuniu dois terços dos quadros conhecidos do pintor, os organizadores esperavam convencer o Louvre com uma última cartada: O geógrafo, emprestado pelo Museu Städel, de Frankfurt. Não adiantou. O Louvre preferiu se separar por oito meses de A rendeira, que desempenhou o papel de embaixadora da França nos Estados Unidos e Holanda. O astrônomo, alegaram, era frágil demais para viajar.

Segredinhos de curadores? Oito meses depois do encerramento da exposição que bateu todos os recordes em Haia, o museu parisiense criou um evento com o Museu Städel: o encontro de O geógrafo e O astrônomo dois séculos após a sua separação! E lá se foi o Vermeer de Rothschild voando para Frankfurt, depois de algumas semanas ensaiando um pas-de-deux com O geógrafo em Paris. Que os organizadores da retrospectiva não quisessem ver o tapete ser puxado sob seus pés é compreensível, mas esse encontro (para não dizer reunificação!) se encaixava perfeitamente na lógica da reconciliação entre a França e a Alemanha conduzida por François Mitterrand e Helmut Kohl alguns anos antes. Observado e analisado em conjunto pelos historiadores da arte pela primeira vez em suas vidas, o duo reativou a máquina crítica e os cientistas concordaram em pelo menos um ponto.

De diferentes tamanhos, as telas não formam um par, mas variações sobre um mesmo tema: o cientista em ação. Ainda que essa reunião de cúpula tenha permitido realimentar o campo dos estudos vermeerianos, parece hoje um tanto ridículo que o estrito respeito à data de um aniversário tivesse precedência sobre a importância de uma retrospectiva excepcional que exigiu oito anos de trabalho intenso. Teriam as equipes de Haia e Washington se surpreendido (ou ficado enojadas?) com a facilidade com que O astrônomo voou para os Estados Unidos em 2008 durante um ano, por ocasião de um contrato substancioso? Dois anos antes, o Museu do Louvre tinha assinado uma parceria de três anos com o High Museum of Art, de Atlanta. Contra a módica quantia de 15 milhões de euros, dos quais 5,5 foram destinados à reforma das salas de artes decorativas do século XVIII, o museu de Paris comprometia-se a "emprestar" quase quatrocentas grandes obras (pinturas, esculturas, objetos de decoração etc.) de suas coleções. Da seleção fazia parte o Retrato de Baldassare Castiglione, de Rafael, o mesmo que o Louvre tinha se recusado a emprestar para a exposição monográfica de alto cunho científico organizada pela National Gallery de Londres em 2004. A operação de parceria prevista para três anos incluía, entre outros programas pedagógicos e de colaboração científica, uma série de exposições destacando as mais belas peças do museu.

O astrônomo fazia parte da última exposição, intitulada O Louvre e a obra-prima. Na imprensa, esse projeto de mercantilismo mal-assumido foi recebido com severas críticas. Algumas pessoas de posição elevada que se opuseram abertamente logo sofreram duras represálias. Objeto de admiração e orgulho de seus proprietários burgueses, tanto holandeses como britânicos, ao longo dos séculos, tesouro de família preciosamente guardado pelos Rothschilds de Paris, troféu de guerra cobiçado pelo maior criminoso do século XX, o nosso O Astrônomo se tornou um objeto de aluguel. Os poucos visitantes do Louvre que ousam se aventurar fora do circuito conhecido, que vai de A Gioconda à Vitória de Samotrácia, para virem se perder nas salas desertas das pinturas holandesas do Século de Ouro estão muito longe de imaginar que essa tela cativante é negociada a peso de ouro. Triste fim para uma obra-prima.

- O astrônomo

Johannes Vermeer (1632-1675)

1668 Óleo sobre tela 51 cmx45cm

Museu do Louvre, Paris



## **QUANDO O SOL ENVELHECEU**

### **Estátua equestre de Luís XIV**

#### **Gian Lorenzo Bernini e François Girardon**

Carta de François Michel le Tellier, marquês de Louvois, a Henri de la Chapelle-Bessé, 12 de outubro de 1685:

‘A estátua equestre do rei feita pelo Cavalier Bernini é tão ruim que não há nenhuma indicação de que ele a deixe permanecer como é. Peço-lhe, sem explicar para ninguém mais a não ser o senhor Girardon, que a traga a Versalhes a fim de examinar o que poderíamos fazer para consertá-la, e dê-me a sua opinião.’

Nesse dia de outono em Versalhes, Louvois cuidava do que era mais urgente. Nomeado dois anos antes para o cargo de superintendente de Construções, Artes e Manufaturas da França em substituição ao incompetente Jules Armand Colbert, Louvois manteve o seu tom autoritário e sem rodeios de secretário de Estado de Guerra. Responsável pelas residências reais e, portanto, pelo enorme projeto que era o Castelo de Versalhes, Louvois tinha muito a fazer antes do retorno do monarca previsto para um mês depois. Luís XIV e sua corte estavam em Fontainebleau. Cervos, veados e javalis abatidos pelos tiros de fuzil estavam em angústia. A carta concisa que Louvois enviou a um de seus homens de confiança referia-se à estátua monumental que o renomado Bernini havia realizado em homenagem ao Rei Sol. Realizada por pouco menos de dez pensionistas da Academia da França em Roma, o retrato equestre de Luís XIV estava concluído desde 1677. Levou oito anos para atravessar os Alpes e entrar em Versalhes. Um pedestal especialmente projetado o aguardava na Orangerie.

Entretanto, apesar do talento e da aura do mestre italiano, falecido havia cinco anos, Louvois pressentiu que algo teria de mudar. Em 1665, Bernini foi recebido com honras na corte a convite de Jean-Baptiste Colbert para contribuir com suas habilidades de arquiteto e escultor na transformação do Palácio do Louvre, em Paris. Para o artista, então considerado o novo Michelangelo, a tarefa era de bom tamanho. Não contente em aproveitar a experiência dos

melhores artistas do reino empregados pela Academia Real de Pintura e Escultura, Luís XIV podia agora se gabar de dispor dos serviços do arquiteto favorito do papa Alexandre VII, que até mesmo Charles I da Inglaterra tinha cobiçado em vão. Meias medidas não faziam parte do seu vocabulário...

E fez muito bem, porque Jean-Baptiste Colbert aproveitou essa estadia de cinco meses para encomendar a Bernini o busto do monarca. Modelo de expressão e força, o busto esculpido em mármore encheu de orgulho o jovem soberano, que o colocou no Salão de Diane, no Castelo de Versalhes. Já atizada pelo complexo de superioridade cultivado por Bernini, a inveja que se disseminava entre os artistas franceses atingiu o seu auge. O dano já havia sido feito. Por mais promissora que fosse a ideia de pedir ao mestre italiano para repensar o Louvre, tudo terminou em fracasso. Os desenhos concebidos pelo artista foram acolhidos com gentileza e sorrisos de fachada. Assim que Bernini voltou à Itália, começou entre Roma e Paris um jogo hipócrita por meio de uma troca de correspondência que durou dois anos. Em última análise, o projeto de Bernini, sóbrio demais em sua sutileza, foi deliberadamente esquecido. O reino tomou como ponto de honra mostrar uma forte preferência pelo plano de François le Vau. Jean-Baptiste Colbert deu como desculpa um contexto dificultado após a eclosão da Guerra de Sucessão Espanhola. Em termos velados, ele assinava a tão aguardada rejeição do estilo italiano, cuja supremacia devia cessar. Restava aproveitar as grandes somas pagas ao artista e a seu assistente. Dando provas de uma capacidade de bajulação que foi a marca registrada da corte de Versalhes, Colbert insistiu que o artista beneficiasse com sua maestria os jovens pensionistas da nova Academia de Pintura e Escultura na França em Roma. O que melhor que ter Bernini como conselheiro artístico para se ganhar prestígio? Não satisfeito em ter assegurado os serviços de um mentor excepcional, Colbert retomou um desejo que já acalentava no tempo da estadia do artista em Paris: preencher com uma estátua monumental o vazio no grande pátio formado pelo Palácio do Louvre e o Palácio das Tulherias. Uma estátua equestre para a glória do monarca seria um desafio à altura do Rei Sol que Bernini não hesitou em aceitar. "Jamais na Antiguidade alguém trabalhou um bloco de mármore tão grande. O pedestal, o cavalo e a figura, muito mais alta do que uma de tamanho natural, são uma peça só, isolada."

Em Roma, Bernini acabara de realizar a reforma da Scala Regia no Palácio do Vaticano, ao pé da qual deveria ser colocada uma estátua equestre de Constantino, o Grande, maravilha de expressividade da fé cristã. Em Paris, o desafio seria a realização de uma estátua independente em mármore, de acordo

com o modelo tradicional antigo. Trinta anos antes, o italiano Pietro Tacca causara furor ao reviver a tradição. Sua estátua de Filipe IV em um cavalo empinando, feita para os jardins do Buen Retiro, em Madri, apoia-se exclusivamente nos membros traseiros e na cauda. Ora, a fusão em bronze, complexa, certamente, mas corrigível, está longe de exigir a mesma maestria que o trabalho de talhar um bloco monumental de mármore, que o menor movimento em falso pode arruinar. O projeto de Bernini pretendia ser o primeiro exemplo na França de uma estátua equestre autônoma, um sinal forte nesses tempos em que os reinos rivalizavam em símbolos de prestígio. Uma vez feita a encomenda oficial, Colbert ordenou que Bernini se inspirasse em seu Constantino do Vaticano, "porém mudando alguma coisa na atitude da figura e do cavalo, de modo que não se possa dizer que é uma cópia". Bernini tinha uma ideia muito precisa de seu tema. A encarnação da juventude, Luís XIV levando seu cavalo para o topo do Monte Parnaso.

Enquanto o animal empinava sobre o cume montanhoso da Virtude, o rei, seguro de si, olharia para longe, com expressão doce, sorrindo. "Não representei o rei Luís comandando seus exércitos. Porque, afinal de contas, isso seria adequado a qualquer príncipe. Preferi representar as condições que só ele tinha sido capaz de alcançar com seus gloriosos empreendimentos. E já que o poeta diz que a glória reside no topo de uma montanha muito alta e muito escarpada, aonde só chega um pequeno número de pessoas, a razão ordena que os que tiveram a alegria de ali chegar, após muitas privações, respirem felizes o ar da mais doce glória.

Após terríveis labores, quanto mais lamentável terá sido o esforço da subida, mais cara lhe será a glória. E, como o rei Luís, graças às suas numerosas e famosas vitórias, já venceu as encostas íngremes da montanha, eu o representei no topo, a cavalo, em plena posse dessa glória que, ao preço de sangue, tornou-se sinônimo de seu nome. Como um rosto afável e um sorriso gracioso caracterizam aquele que está satisfeito, foi assim que representei o monarca." Bernini insistia na dimensão terrena da composição. Luís XIV era o herdeiro do Sacro Império Romano. Ele governava, porque o era. Contudo, entre o momento em que o projeto foi concebido e aquele em que a estátua chegou em Versalhes, vinte anos se passaram. Bernini morrera cinco anos antes. O rei já não era o jovem de 27 anos que estivera lado a lado com o escultor, mas um monarca absoluto de 47 anos, governando seu reino com mão de ferro. Além disso, as relações diplomáticas entre a França e a Santa Sé haviam se deteriorado. E, por fim, as críticas condenando o realismo ultrajante da estátua equestre de

Constantino, no Vaticano, e a obra de Bernini de modo geral haviam se espalhado rapidamente pela Europa.

A este respeito, Louvois mostrou um instinto incrível. Quando o Rei Sol descobriu a estátua em 14 de novembro, sua reação foi definitiva. O renomado Journal de Philippe de Courcillon, no qual o marquês anotava assiduamente todos os fatos e gestos do monarca, relata o episódio, para não mencionar a encenação habilmente calculada. "Descendo da carruagem, ele foi a cavalo ver a entrada de água do reservatório na colina de Montboron pelo novo aqueduto; em seguida, passeou no laranjal, que considerou de admirável magnificência; viu a estátua equestre do cavaleiro Bernini lá colocada; e achou que o homem e o cavalo estavam tão malfeitos que não só resolveu tirá-la dali mas também mandar quebrá-la." Ainda que Luís XIV fosse um monarca absolutista, será que teria se permitido tal reação teatral quando Bernini era vivo?

O diário de sua estadia na França, mantido por um membro de seu séquito, Paul Fréart de Chantelou, dá testemunho da relação calorosa que existia entre o rei e o escultor, graças às muitas sessões que a execução do busto havia exigido. Embora o modismo do épico barroco italiano, de que Bernini foi o representante mais proeminente, estivesse ofegante, a rejeição do rei ia além do cenário artístico - tanto que o famoso busto executado vinte anos antes ainda era de seu agrado. A estátua equestre de um jovem lépido seguindo rumo à glória tinha tudo para melindrar um homem adulto no auge dessa mesma glória, com excesso de peso e usando peruca, e cujas doenças físicas desagradáveis alimentavam as crônicas. O caso demonstra a capacidade do monarca para controlar a sua imagem. Lembremos que Versalhes era, então, um círculo faraônico no qual estavam trabalhando todos os luminares da Academia Real de Pintura e de Escultura, e os menos prestigiosos, mas talentosos da Academia de São Lucas, ou seja, os pintores e escultores das construções do rei. A essa atmosfera elitista somava-se um grande número de laços de parentesco entre os diferentes artistas.

Grande mecenas e protetor das artes, Luís XIV tinha um gosto firme, e exigiu de Colbert "todos os detalhes" sobre a progressão dos trabalhos e das obras. "Os senhores podem avaliar a estima que lhes dedico, pois eu lhes confio a coisa no mundo que é mais preciosa para mim, que é a minha glória. Tenho certeza de que farão maravilhas. Vou tentar, de minha parte, fornecer-lhes a matéria que merece ser trabalhada por pessoas hábeis como vós", declarou ele, com toda a simplicidade, a esses funcionários do empreendimento artístico mais importante da França que era Versalhes. A confiança depositada em Bernini parecia agora comprometida. Bem consciente do chauvinismo que deve ter



precisado enfrentar, o artista porém nunca imaginaria tal desabafo: "Faz algum tempo que terminei a estátua do rei (...). Quando a virem, vão considerá-la medíocre, mas, porque os senhores são cortesões, prudentes e discretos, terão paciência comigo", escreveu ele de Roma a seu fiel Chantelou.

O monumento do artista italiano também não correspondia ao espírito do tempo - as linhas sóbrias do Classicismo tinham deixado para trás o realismo exacerbado do Barroco - nem às exigências políticas - a hora não era mais de conquistas, e sim de dominação. Trinta anos mais tarde, o escritor Charles Perrault alimentou a lenda fazendo um retrato de Bernini: "Ele era muito bom escultor, apesar de ter feito uma estátua equestre bastante ruim do rei, tão pouco digna do príncipe que ela representava que o rei mandou colocar-lhe uma cabeça antiga. Era um arquiteto medíocre e superestimava a sua habilidade. Não elogiava nem apreciava quase nada além dos homens e das obras de seu país. Quanto à estátua equestre, a situação era grave, mas não impossível.

Tendo escapado da morte certa, a estátua foi relegada à nova Orangerie, depois ao centro dos canteiros, antes de ser transferida para a extremidade norte do parque do Castelo, do lado da fonte de Netuno. Foi feita até mesmo uma proposta de substituir a cabeça do rei, amável demais para o gosto dele, por outra. Por fim, o monarca deu permissão para que a escultura fosse modificada por um dos artistas da casa, François Girardon. Para essa operação delicada de maquiagem integral, a escolha real recaiu no herói antigo Marcus Curtius, o general romano que se lançou às chamas a fim de salvar a República. Valendo-se de sua visita ao ateliê romano de mestre Bernini em 1669, Girardon ocupou-se do trabalho - e que barulheira seria aquela? Um martelo e um cinzel em ação? As mechas do cabelo caíram uma por uma, o conjunto da cabeleira foi polido e recebeu o acréscimo de um capacete militar com um penacho. O cume rochoso onde o cavalo se apoiava, por sua vez, foi transformado em chamas do inferno, estas vindas da cratera aberta no Fórum romano na qual o jovem herói se precipitou.

Finalmente, o rosto foi reesculpido - qualquer semelhança com o de Luís XIV deveria ser apagada. Em 1702, coube ao primeiro arquiteto do rei Jules Hardouin-Mansart pôr a obra de castigo num canto. "Sua Majestade ordenou que retirem, durante a viagem a Fontainebleau, a estátua equestre do cavalier Bernini do lugar onde está, diante da fonte de Netuno, e a transfiram para o trecho acima do lago dos Suíços." Às vezes, o exílio é bom. Depois que seu sangue azul foi drenado e a escultura foi instalada na extremidade sul daquele lago, ela escapou à atenção dos revolucionários, prestes a destruir todos os odiados símbolos da

realeza. Quanto ao deslocamento de ar causado pela explosão da bomba plantada na ala sul do Castelo por agentes do Exército revolucionário bretão em junho de 1978, este nem sequer a tocou...

## O BELO ADORMECIDO

Passam-se os anos. Marcus Curtius fundia-se com o entorno arborizado, a tal ponto que ninguém parecia se preocupar com o ruído e as vibrações causados pela construção de uma linha ferroviária e, depois, com os trens que passavam por suas costas. Felizes eram os passageiros do trem Paris-Brest, e do RER (Rede Expressa Regional) ligando a capital a Saint-Quentin-en-Yvelines, que, durante décadas, ao passarem pela fronteira sul do parque do Castelo, podiam admirar as costas da versão original da estátua posta de castigo. Assim como os passageiros pendulares yvelinenses ou os bretões no caminho de volta, o herói romano gozava de uma vista deslumbrante para a Orangerie, sua primeira moradia em Versalhes - um detalhe cruel. Em sua base, acima do harmonioso espelho d'água, a escultura estava à mercê das intempéries. Chuva, vento, geada, neve, granizo e o sol a corroíam, sob indiferença geral. Até a famosa noite de 5 para 6 de junho de 1980. Marcus Curtius foi violentamente despertado do seu sono secular por uma chuva de tinta vermelha e preta. Em seguida, vieram as contusões provocadas por uma saraivada de golpes de martelo. Um grafite negro na base completou a destruição:

‘Yark yark!!!

Patrimônio

Kaputt

Anti-França’

Os supersticiosos regalaram-se com as coincidências: esse segundo massacre ocorreu dois anos depois da bomba separatista bretã e exatamente trezentos anos depois da morte de Bernini. Triste aniversário... Pior: os arruaceiros atacaram a escultura por sua força de interpretação do Estado francês. Tudo o que ela não era mais! Prestação de contas do prejuízo: a cauda e a crina do cavalo, seu lado frontal direito, a orelha direita, o queixo de Marcus e

a ponta de seu capacete foram seriamente afetados. A estátua foi transferida com urgência para a Orangerie e dali para a Grande Cavalaria do rei para um tratamento intensivo.

Lá, Marcus Curtius podia se consolar com outros dois de seus companheiros, também alvos de vândalos: Latona e seus filhos, grupo em mármore branco realizado no final dos anos 1660 pelos irmãos Balthazar e Gaspard Marsy, assim como a muito bela Fourberie, de Louis Lecomte, contemporânea da estátua mal-amada de Bernini. A tinta foi removida, os pedaços da orelha e da cauda do cavalo encontrados na grama foram colados. A convalescença durou seis anos, ao fim dos quais terminou o exílio de três séculos. Marcus Curtius e seus acólitos tiveram sorte em seu infortúnio. A intervenção de emergência a que foram submetidos revelou uma extrema fragilização ocasionada pelas intempéries. Daí em diante, a volta ao exterior estava proibida.

Uma cópia de pó de mármore e cimento branco foi instalada na base deixada vazia no jardim. Iniciada em meio ao caos, a década marcou a hora da reabilitação. Sob a ótica de uma modernização completa do Palácio do Louvre, símbolo da política cultural do seu primeiro mandato, o presidente François Mitterrand convocou o arquiteto chinês-americano I.M. Pei. Essa história nos diz alguma coisa? Ousado e surpreendente, o projeto de uma pirâmide de vidro na Cour Napoléon é suspenso. "Pode ter certeza de uma coisa, senhor Pei: não vou abandoná-lo como Luís XIV abandonou Bernini!", teria garantido Mitterrand, em um episódio contado pelo arquiteto. O presidente, republicano no fundo e real na forma, manteve sua promessa e o Grand Louvre nasceu sob aplausos e apupos. Durante a elaboração do projeto, um detalhe tinha aborrecido I.M. Pei. Desde o incêndio que destruiu o Palácio das Tulherias e levou à sua demolição no final do século XIX, o Louvre e seu vasto pátio interior passaram a se abrir para o Jardim das Tulherias.

O eixo de uns trinta quilômetros que deveria ligar a antiga França e a nova, ou seja, o Louvre (pelo Jardim das Tulherias, a Place de la Concorde, a avenida Champs-Élysées...) ao Castelo de Saint-Germain-en-Laye, antiga residência dos reis da França, estava alterado. Para resolver um debate passível de tirar o sono de arquitetos, urbanistas e historiadores até o amanhecer, Pei optou pela solução já prevista por Colbert e Bernini: "Desde o início do projeto, nós, os arquitetos do Grand Louvre, sempre recomendamos concluir o eixo leste de Paris com uma escultura adequada, colocada na Cour Napoleon." Entre as propostas apresentadas pelo diretor do Louvre e pelo curador-chefe do departamento de

esculturas, Pei optou pelo Marcus Curtius de Bernini. Nós, arquitetos estrangeiros, estamos juntos! E ele foi a Versalhes, à Grande Cavalaria, onde a restauração da estátua ia chegando ao fim. Decidiram fazer uma cópia de chumbo, pois o original já havia carregado sua cruz por bastante tempo. "Fiquei muito impressionado com aquela obra de arte e convencido de que não só era adequada à situação histórica e simbólica, mas também possuía o volume e presença necessários para a conclusão efetiva do eixo Tulherias-Champs-Élysées-Saint-Germain-en-Laye, como Le Nôtre tinha traçado a pedido de Luís XIV.

Além disso, a cor cinzenta da cópia feita de chumbo está em perfeita harmonia com o telhado do palácio", prosseguiu o arquiteto, dirigindo-se à Simone Hoog. A antiga curadora de esculturas em Versalhes assinalou que Bernini, que afirmava manipular o mármore como se fosse argila, provavelmente não aprovaria essa escolha de material, não suficientemente nobre a seus olhos. A homenagem provavelmente não o teria deixado impassível. Desde 2002, data da reorganização da Grande Cavalaria, Marcus Curtius está instalado permanentemente no nicho leste da galeria central da Orangerie. Do alto de sua base, ele reina sobre laranjeiras portuguesas, espanholas e italianas, como também dos limoeiros, romãzeiros, oleandros e outras palmeiras que se refugiam na galeria assim que cai a primeira geada. Seu gêmeo em Pó de mármore assumiu o posto no fundo do jardim, entre o lago dos Suíços e a via férrea. Hoje, a base da estátua foi envolta por pranchas de resina que, vistas de longe, iludem perfeitamente - e facilitam as operações de limpeza. Pois essa localização "no fundo do jardim" permite que poetas, artistas e pichadores se regalem. Um mural colorido na segunda-feira, um smiley na terça, uma flor na quarta, um insulto racista na quinta, uma declaração de amor na sexta, um número de telefone junto com um convite equívoco no sábado... E um pouco de descanso no domingo?

- Estátua equestre de Luís XIV

Gian Lorenzo Bernini (1598-1680) e François Girardon (1628-1715)

1671-1688 Mármore de Carrara 376 cm x 399 cm x 157 cm

Orangerie, Castelo de Versalhes



## ENCONTROS NO CUME

### Retrato do duque de Wellington

Francisco Goya

Algum lugar na costa da Jamaica, numa ilha imaginária do mar do Caribe. Um submarino complexo que desafia a imaginação, dotado de um reator nuclear, uma sala de descontaminação e apartamentos de luxo. Um fogo aceso crepita na lareira de pedra diante da qual se estende uma pele de urso branco. Peixes exóticos superdimensionados desfilam atrás de uma gigantesca parede de vidro grosso que mostra o fundo do mar. Objetos preciosos, pinturas em seda e móveis de estilo decoram o enorme salão no meio do qual cresce uma árvore. Bem-vindo ao covil do Dr. No. Sequestrados pelos capangas do cientista louco, James Bond e a intrépida pescadora de conchas Honey Ryder estão atordoados.

Examinando o lugar como sempre com um copo na mão, o agente secreto faz uma pausa diante do retrato apoiado em um cavalete, o de um homem vestindo um uniforme militar vermelho ricamente condecorado. Como todos os telespectadores britânicos instalados confortavelmente na sala do cinema que exhibe 007 contra o satânico Dr. No, o personagem interpretado pelo inefável Sean Connery reconheceu a tela que tomara conta das manchetes poucos meses antes do lançamento do filme em 1962. O Retrato do duque de Wellington, de Francisco José de Goya y Lucientes, foi roubado da National Gallery de Londres em agosto de 1961.

Dessa olhadela, incompreensível para o público atual, nasceu um mito: o do colecionador riquíssimo, apaixonado e megalomaniaco, capaz de contratar bandidos profissionais para roubar obras-primas que desaparecem para sempre do domínio público. Os espectadores ingleses conheciam ainda melhor o quadro porque este havia sido objeto de uma vasta campanha na mídia durante o ano anterior, quando fora adquirido pelo Estado britânico. Por que tanto alvoroço? Afinal, milhares de obras de arte passam a integrar as coleções públicas a cada ano... Ora, no Reino Unido não se brinca com Arthur Wellesley, primeiro duque de Wellington. Figura adulada da história militar e política do reino, célebre, entre outras coisas, por ter derrotado Napoleão em Waterloo antes de ser nomeado primeiro-ministro, o duque de Wellington é o arquétipo do herói nacional.

Embora o homem não parasse quieto num mesmo lugar, numerosos pintores e escultores britânicos o imortalizaram - o mais famoso sendo, sem dúvida, sir Thomas Lawrence. Por que, então, mobilizar tanta energia para acrescentar mais um retrato à longa lista de que dispunha o reino? Antes de desembarcar na sala de estar do Dr. No, o Retrato do duque de Wellington nunca, por assim dizer, tinha deixado a família do duque de Leeds. Além da sua procedência impecável - os especialistas do mercado de arte, tanto os marchands quanto os colecionadores, são fascinados pelas obras "frescas", esses tesouros de preciosa virgindade comercial -, a tela tinha como trunfo exibir a assinatura de um mestre espanhol, a de um pintor estrangeiro, fora do circuito convencional dos artistas da Royal Academy of Arts, cujo papel era o de estar a serviço da nobreza inglesa.

A ironia da história é que Francisco José de Goya y Lucientes tinha a nobreza espanhola como clientela predileta. Sendo um pintor do rei, ele mesmo trabalhou por um breve período de tempo sob a autoridade de Carlos III e depois de seu filho, Carlos IV. Como foi que um artista espanhol, a priori submisso ao seu monarca, acabou imortalizando um lorde inglês? Em uma Europa fragilizada pela propagação das ondas da Revolução Francesa, o rei Carlos IV não soube lidar com as sucessivas crises políticas e econômicas do seu país - uma benção para Napoleão, que viu nisso as condições ideais para satisfazer suas ambições de dominação europeia. Em março de 1808, o exército francês cruzou a barreira dos Pirineus. O príncipe Ferdinando conseguiu tirar proveito da situação ao assumir o lugar de seu pai, mas seu reinado durou apenas algumas semanas.

Em maio, o imperador francês tomou o poder. Como o povo de Madri, Goya aprovou a invasão. Sensível aos ideais revolucionários, o pintor costumava, em seu trabalho pessoal, criticar a ordem estabelecida e a violência associada ao abuso de autoridade. Publicada em 1799, sua série de gravuras satíricas intitulada *Caprichos* denunciou de maneira mordaz os vícios da natureza humana. A lua de mel com a França duraria pouco. Na melhor tradição do nepotismo, Napoleão pôs no trono seu irmão José Bonaparte. As forças armadas francesas demonstraram uma crueldade absoluta para com a população espanhola, que tentava resistir de alguma forma à repressão. Goya assistia impotente às duras exigências e cobranças. Dito isto, o pintor, sensível à bajulação e ao tilintar de uma bolsa cheia de moedas, não devia temer as contradições.

Engolindo o seu desagrado com a violência, Goya se acomodou aos fatos e, por oportunismo ou pragmatismo, jurou lealdade ao novo rei, que o fez

Cavaleiro da Ordem Real de Espanha. E, ao mesmo tempo que intensificava seus esforços para pintar os retratos dos parentes do rei dom José e dos membros do seu governo, o pintor trabalhava discretamente para produzir seu testemunho pessoal sobre a situação: Os desastres da guerra, uma das suas mais belas séries de gravuras. Por um lado, reverente face à monarquia "intrusa"; por outro, partidário em segredo dos patriotas da Junta, Goya deve ter se alegrado muito ao ver chegar, em 1812, as tropas britânicas, aliadas dos guerrilheiros espanhóis e portugueses, para libertar Madri do jugo napoleônico.

O enfraquecimento das forças francesas, mobilizadas pela campanha da Rússia, e a derrota iminente haviam de fato se traduzido numa crueldade redobrada para com a população exaurida. Arthur Wellesley, então marquês de Wellington, havia conduzido brilhantemente as forças britânicas na batalha de Salamanca. Inebriado por sua vitória, ele convocou o famoso Goya para imortalizar o acontecimento. O pintor mais prestigioso do rei espanhol atender ao desejo do conquistador inglês seria uma bela afronta ao poder francês decaído. Sombrio, distante, arrogante, desenvolto e intransigente, o general também podia adicionar a vaidade à lista de suas características...

E os preços exorbitantes do mestre tinham tudo para lisonjear o seu ego. Por sua vez, Goya também não primava pela afabilidade. Ensurdido por uma doença grave no início dos anos 1790, o pintor, impaciente e irascível, era um tanto áspero com as pessoas que não conhecia. O encontro dos dois, organizado por intermédio do general Alava, prometia um espetáculo de faíscas. O pintor estava sem dúvida mais calmo vendo sua cidade livre do domínio francês, mas reza a lenda que não caiu de amores pelo tenente-general inglês. Apesar dos esforços diplomáticos de Álava, a atmosfera entre os dois homens foi glacial. Em menos de uma hora, o artista esboçou o retrato de seu modelo e, para se livrar dele o mais rápido possível, ocupou-se direto com os pincéis. Ao terminar o rosto, Goya, que só se exprimia em linguagem de sinais, chamou seu modelo para ver o primeiro estágio do quadro fazendo um sinal com o dedo.

O tenente-general, que não estava acostumado a ser chamado assim, aproximou-se de má vontade. Diante do quadro, mal reprimiu uma careta de desgosto. Fingindo incompreensão, o artista dissimulou sua irritação com dificuldade, enquanto limpava os pincéis com ímpeto. Seu filho Francisco José teria tentado argumentar com o militar usando seu melhor inglês, mas em vão. Ofendido, o modelo se preparou para ir embora sem dispensar os cumprimentos habituais pelos quais Goya esperava, firme. Laurent Matheron, primeiro biógrafo do pintor, imaginou a cena e explicou a reação de Goya a "uma observação



vulgar e burguesa" supostamente feita por Wellington: "A observação do marechal caiu como uma ducha de água fria na cabeça do pintor, e deixou-o fora de si. Em um acesso de fúria selvagem, ele pegou uma espada e, rápido como o pensamento, correu para o general, e o teria trespassado de um lado a outro se o militar não levantasse a arma com um movimento igualmente rápido. E, no entanto, aquele homem endiabrado estava então com 68 anos!"

Uma outra versão diz ainda que Goya agarrou uma das pistolas que mantinha perto de seu cavalete, mas seu filho Francisco José se interpôs na hora exata, a tempo de o general Alava empurrar o "senor Wellington" para a saída, lamentando um dos súbitos acessos de loucura a que o pintor seria propenso. Mais alguns segundos e a literatura estaria privada dos versos de Victor Hugo sobre a triste planície de Waterloo... Ficção ou realidade? Pouco importa, desde que a história seja saborosa. Hoje em dia, em sua descrição do retrato, a National Gallery de Londres ressalta a que ponto a vivacidade e a simpatia do modelo refletem a "admiração de Goya por Wellington"...

A boca do modelo, deixada entreaberta para mostrar dois incisivos superiores estranhamente projetados para frente, sugere o contrário. O profissionalismo de Goya, contudo, não deixa dúvidas. Quando concluído o retrato, depois de adicionar todas as condecorações do uniforme de gala (Ordem do Banho, Ordem da Torre e Espada de Portugal, Ordem de São Fernando de Espanha e Medalha Peninsular), o pintor executou logo em seguida um retrato equestre do lorde inglês. Goya até demonstrou boa vontade modificando o uniforme para incluir a insígnia do Tosão de Ouro conferida ao seu modelo nos dias que se seguiram à épica sessão de pose.

A cena se repetiu em maio de 1814, quando Arthur Wellesley, agora duque de Wellington, voltou a Madri como embaixador junto à corte de Fernando VII. Mandou levar a pintura a Goya a fim de atualizar as condecorações, apagando a Medalha Peninsular para substituí-la pela Cruz Peninsular, encimada por três barretas, comemorando suas diferentes vitórias. Wellington era extremamente melindroso quando se tratava da exatidão de suas condecorações. Como artista, Goya estava mais preocupado com a harmonia do conjunto, o equilíbrio da composição. Todas essas mudanças teriam exasperado o pintor ao ponto de dar origem à lenda de uma sessão de pose tempestuosa?

Teria sido insatisfação o que levou o herói nacional a se separar do quadro dando-o de presente à sua irmã, Marianne Cato, segunda mulher de seu irmão Richard, marquês de Wellesley? A história não nos dirá mais nada. Deixado

como herança por Marianne para sua irmã Louisa Catherina Hervey-Bathurst, esposa do sétimo duque de Leeds, o quadro chegou virgem ao mercado de Londres quase 110 anos mais tarde. A comoção causada por sua venda em 14 de junho de 1961 pela Sotheby's, em Londres, ganhou as manchetes dos jornais. O quadro era a obra emblemática de uma venda de arte antiga da qual faziam parte 32 obras da coleção da família, de que John Osborne, 11<sup>o</sup> duque de Leeds, decidira se desfazer. Arrematado por 140 mil libras esterlinas (cerca de 460 mil euros), em menos de dois minutos em uma sala efervescente, o quadro tornou-se propriedade de um parente do presidente John E Kennedy.

O famoso colecionador Charles Bierer Wrightsman, da Texas Oil Corporation, realizou assim o desejo mais caro de sua mulher Jayne. Em vez de louvar a venda a preço recorde, a imprensa britânica desencadeou uma onda de protestos: a ameaça desse tesouro nacional deixar o país tornara-se bem real. Interpelada pouco antes da venda sobre qual atitude deveria ser adotada, a Câmara dos Comuns havia deixado a questão espinhosa nas mãos da Câmara de Comércio britânica, responsável pela emissão das autorizações de exportação de obras de arte. Um porta-voz da instituição explicou então o procedimento habitual: qualquer obra criada há mais de cem anos e avaliada em mais de mil libras esterlinas tem de passar pela comissão da Câmara de Comércio, que julga se é de interesse nacional mantê-la.

O Comitê de Revisão do Tesouro intervém em seguida para encontrar um comprador disposto a desembolsar a quantia equivalente no leilão - e, se for o caso, a obra permanece no país. Entre as alternativas consideradas, Charles Bierer Wrightsman poderia se tornar proprietário da obra se esta ficasse acessível aos súditos do reino em um dos museus nacionais de Londres - a National Gallery e a National Portrait Gallery. Ante a comoção nacional, o colecionador acabou se oferecendo para vender a obra para o Estado pelo preço que pagara por ela uma semana antes.

Se o Reino Unido recusasse a oferta, Wrightsman pedia, em contrapartida, autorização para o quadro sair do território. Sob o pretexto de negociar o retrato do duque de Ferro, o colecionador se envolveu em uma queda de braço para tentar deslocar as linhas da política de exportação britânica. O porta-voz da Sotheby's dizia que Wrightsman havia adquirido o Goya "na esperança de que esse retrato de um grande inglês fosse se juntar às obras de arte que ilustram o patrimônio artístico e histórico da Grã-Bretanha nos Estados Unidos".

Note-se que o colecionador comprava tanto para si - Manhattan, Palm

Beach ou Londres, casas para decorar não lhe faltavam! - quanto para beneficiar, através de doações, museus americanos como o Metropolitan Museum of Art. A casa de leilões disse que seu cliente educadamente sugeriu que as autoridades britânicas "depurassem" suas leis de exportação para proveito de colecionadores e museus americanos. A política de exportação de arte da pérfida Albion era de fato um motivo de tensão nos Estados Unidos. Colecionadores particulares e instituições do país insurgiam-se contra essa política de retenção de obras, indigna de um país que cunhou o termo fair play - na pessoa de William Shakespeare.

Assim, na noite do leilão, John Walker, diretor da National Gallery of Art de Washington, D.C., fez um discurso em Londres sob forma de defesa na assembleia anual dos membros do Conselho de Administração do Fundo Nacional das Coleções de Arte (National Art Collections Fund). Recordando, não sem ironia, as práticas correntes da Inglaterra imperial - "é compreensível que desejem impedir a exportação dos tesouros que vocês mesmos importaram" -, ele se atreveu a enfrentar o problema de frente: "Se o Parlamento é tão avarento que não lhes dá as quantias necessárias para evitar a exportação dessas obras - como parece ser o refrão de suas queixas - por que vocês comprem na Suíça um quadro como o São Jorge e o dragão, de Lanskeronski, cuja única ligação com a Inglaterra, até onde sei, é que São Jorge é o santo padroeiro do país?

Queríamos comprar esse quadro para a nossa National Gallery americana mas era caro demais para nós. A quantia altíssima que desembolsaram no mercado internacional, no entanto, não lhes pareceu exorbitante." E concluiu, reforçando o argumento: "Dadas as suas restrições à exportação, é possível que alguns de vocês se perguntem se a aquisição de pinturas de mestres antigos em Nova York ou Zurique é de fato justa. A partir do momento em que fecham o seu próprio mercado, seus museus devem desfrutar dos mercados que ficaram abertos?" Encurralado, o Estado inglês aceitou, enfim, a oferta do americano. Antes de ceder, foi preciso conseguir o dinheiro, e rápido. Criada por um industrial do ramo têxtil e da venda por correspondência, a Fundação Wolfson respondeu favoravelmente à solicitação do governo e saiu em socorro da Coroa com a doação de 100 mil libras. A quantia foi completada com as 40 mil libras desbloqueadas excepcionalmente (e relutantemente) pelo ministro da Fazenda, ou seja, o ministro das Finanças. O quadro entrou oficialmente na National Gallery em 2 de agosto de 1961, onde foi apresentado ao público em um cavalete cercado por cordões de segurança, colocado no alto da escadaria

principal.

Ansioso para descobrir essa nova joia da coroa, que de alguma forma contribuía para "salvar", o público desfilou em massa diante dele. Era 21 de agosto de 1961, ou seja, exatamente cinquenta anos depois do roubo da Mona Lisa por Vincenzo Peruggia no Museu do Louvre, e dezenove dias depois da apresentação oficial do Goya na National Gallery. O sol nasce em Londres e o retrato não está mais em seu lugar. Tendo notado sua presença algumas horas antes, os guardas tiveram a mesma reação que os seus colegas parisienses no Louvre, diante do vazio deixado pela Mona Lisa ao sair para a farra: àquela hora, o museu está fechado para o público e o quadro, imaginam eles, provavelmente saiu para um passeio até o fotógrafo, um curador ou restaurador.

O museu de Trafalgar Square abriu as portas em 1838 e, em 123 anos de existência, nunca teve um roubo sequer a lamentar. Basta uma vez... Soou o alarme, todos os cantos do museu foram vasculhados, tudo em vão. Chegou a Scotland Yard. Depois da incredulidade, a negação. O Retrato de Wellington sumiu? Por Deus! Só pode ser uma brincadeira de algum engraçadinho. Como a história tem o dom de se repetir, os escritórios da Scotland Yard foram inundados, como os da polícia de Paris cinquenta anos antes, por testemunhos de todos os tipos, pistas falsas e informações das mais convincentes até as mais amalucadas. O aroma das 5 mil libras oferecidas como recompensa pela polícia era irresistível. E, como acontecera com a Mona Lisa, o quadro virou alvo de piadas de todos os tipos. Foi nesse momento preciso que nos Estúdios Pinewood, em Londres, o genial diretor de arte Ken Adam trabalhava nos cenários do primeiro filme de James Bond.

Tudo deveria estar pronto para a volta das equipes de filmagem, que estavam na Jamaica filmando as cenas externas com Sean Connery e Ursula Andress. Foi ao imaginar os objetos mais excêntricos que poderiam aparecer no covil do Dr. No que uma das roteiristas, Johanna Harwood, pensou no quadro que tomava conta das manchetes. Ken Adam conseguiu obter no museu um slide da pintura e reproduziu ele mesmo o retrato numa tela, acrescentando à cena um toque ao mesmo tempo exótico e humorístico. Quando assistiram ao filme, os responsáveis pela National Gallery riram amarelo. Sua inquietação era legítima: uma epidemia de roubos afetava os museus europeus nos últimos tempos, sendo o mais espetacular o do desaparecimento de oito pinturas de Cézanne da retrospectiva do pintor poucos dias antes em Aix-en-Provence.

O roubo do Goya marcou o fim da carreira de Philip Hendy, diretor da

National Gallery - ele apresentou sua demissão ao Conselho Administrativo do museu, que a recusou. Embora o sistema de segurança do prédio fosse reexaminado ao máximo, e fosse criado um cargo oficial de responsável pela segurança de todas as coleções nacionais, os mais hábeis detetives da Yard, sob a direção de lorde Bridges, iniciaram uma série de interrogatórios de centenas de guardas, funcionários e contratados do museu. A pista mais séria era a de uma janela no banheiro dos homens deixada aberta na véspera do delito. A janela dava para um pátio interno que estava em obras e onde havia ferramentas e material de trabalho, incluindo uma grande escada. Um simples muro separava o caminho para o tal pátio da discreta rua Saint-Martin, perto de Leicester Square. Brincadeira de criança para uma pessoa destemida, ágil e esbelta. O caso adquiriu feição decisiva, quando, dez dias depois do roubo, chegou aos escritórios de Londres da agência de notícias Reuters uma carta postada na área de Baker Street e escrita a lápis em um estilo impreciso, em letras maiúsculas e num simples pedaço de papel:

‘ESTOU COM O GOYA. NÃO DUVIDEM.

ELE TEM UMA ETIQUETA ATRÁS INDICANDO F. LE GALLAIS AND SON. JERSEY. NOME: DUQUE DE LEEDS. DATA 22.8.58. Nº 2.

ELE TEM 6 TRAVES (ATRÁS).

ESTA É UMA TENTATIVA DE ENCHER OS BOLSOS DAQUELES QUE AMAM A ARTE MAIS QUE A BENEFICIÊNCIA.

O QUADRO NÃO ESTÁ DANIFICADO, TEM APENAS UNS ARRANHÕES NUM LADO.

O RETRATO EM SI ESTÁ EM PERFEITO ESTADO.

O QUADRO NÃO ESTÁ À VENDA NEM SERÁ VENDIDO - ISTO É PARA UM RESGATE - 40 000 LIBRAS - QUE DEVE SER PAGO A UMA OBRA DE CARIDADE.

SE UM FUNDO FOR CRIADO - ISTO DEVE SER FEITO RAPIDAMENTE, E COM A PROMESSA DE IMUNIDADE PARA OS CULPADOS -, O QUADRO SERÁ DEVOLVIDO.

NENHUM DOS MEMBROS DO GRUPO RESPONSÁVEL POR

ESTE ATO FOI ALVO DE CONDENAÇÃO PENAL.

TODAS AS BOAS PESSOAS SÃO CONVIDADAS A DOAR, E PERMITIR QUE O CASO SEJA RESOLVIDO RAPIDAMENTE.'

Era o sinal que a Scotland Yard esperava. O bilhete foi levado muito a sério, porque só o culpado poderia conhecer os detalhes mencionados. E le Gallais & Son era o nome de um leiloeiro da ilha de Jersey, a quem o duque de Leeds confiara a guarda de sua pintura em 1958. Ao ser contatado, o negociante de arte Frank le Gallais confirmou que a descrição da etiqueta estava correta. Entretanto, o bilhete permaneceu sem resposta. A Scotland Yard decidiu pôr à prova os nervos do malfeitor. A espera durou quase dois anos, quando chegou uma segunda carta contendo uma etiqueta arrancada da parte de trás do quadro. Seguiram-se outras cartas enviadas para vários jornais, entre as quais uma em que o ladrão pedia imunidade por seu ato e dizia que seu único objetivo era "fundar uma instituição de caridade para permitir às pessoas idosas e sem recursos, que são desprezadas em uma sociedade afluyente, o pagamento da taxa audiovisual.<sup>24</sup>

Os jornais se envolveram. O New Statesman fez eco à proposta do popular comediante Spike Milligan, que sugeriu um encontro com os malfeitores para refletir com eles sobre uma outra forma de arrecadar fundos em prol da obra de caridade de sua escolha. O muito sério jornal The Times repetiu o convite da Royal Academy of Arts de Londres de uma devolução discreta do quadro sob a forma de "pedido de apresentação" para sua próxima exposição de verão de arte contemporânea (Summer Exhibition). Insensível a estas propostas, o Robin Hood das artes, em sua última carta, datada de março de 1965, decidiu-se por um compromisso: se o Goya fosse exposto ao público durante um mês, se os lucros obtidos pela cobrança de entradas de cinco xelins fossem doados para uma obra de caridade e, last but not least, se lhe conferissem imunidade penal, ele se comprometia a devolver o quadro de forma anônima.

O jornal The Daily Mirror aproveitou a ocasião e convidou o ladrão a deixar o quadro na primeira banca de jornais que estivesse em seu caminho. O jornal esclarecia que lamentava não ter autoridade suficiente para lhe garantir a imunidade. Pouco importava. Um mês depois, a redação recebeu pelo correio um tíquete do depósito de bagagens da estação ferroviária de New Street, Birmingham, para onde o inspetor John Morrison foi despachado. Milagre, o Goya sem moldura aguardava ali havia quinze dias.

O quadro foi identificado por Michael Levey, curador assistente da National Gallery, em uma delegacia de polícia em Londres. Em 24 de maio de 1965, o retrato do duque de Ferro foi oficialmente apresentado em uma entrevista coletiva e logo foi pendurado outra vez nos salões de pintura espanhola do museu. O Daily Mirror recebeu uma última carta amargurada, acusando-o de não ter exposto o quadro e, portanto, não ter respeitado a sua parte do acordo. O ladrão não sabia que o jornal havia recebido uma recusa da National Gallery... Quanto à Yard, a investigação se arrastou até se apresentar, dois meses depois, um motorista de ônibus aposentado vindo de Newcastle chamado Kempton Bunton.

A polícia tinha muitos motivos para ficar desconcertada. A descrição de um rapaz de seus vinte anos, magro e esguio, com cabelos desgrehados, feita pelo responsável pelo depósito de bagagens da estação de Birmingham, não correspondia em nada ao homem corpulento de 61 anos, rosto redondo e olhos sonhadores escondidos atrás de óculos de lentes grossas. Alguém poderia imaginar um "armário" de 115 quilos, com membros enferrujados, esgueirando-se através de uma janela estreita e descendo com agilidade por uma escada com uma obra de arte na mão? E, ainda por cima, a Scotland Yard tinha visto passar por ali uma grande quantidade de tolos e malucos nos últimos quatro anos...

O homem insistiu, descreveu à vontade o seu modus operandi e, além de uma confissão escrita, trouxe como prova o bloco em que havia escrito suas cartas. Com um sotaque nortista carregado, explicou que tinha feito uma "besteira" e preferiu se entregar antes que uma determinada pessoa o denunciasse e embolsasse o prêmio às suas costas. Acrescentou que estava "farto" daquela história, e achava melhor manter a cabeça erguida, em vez de ser apanhado em casa e passar pelo vexame de sair de lá algemado. Pesavam sobre o homem cinco acusações: o roubo da tela, o roubo da moldura, as ameaças para exigir dinheiro do Daily Mirror, o "incômodo causado ao público pela remoção ilegal e a detenção injustificada de um quadro exposto na National Gallery".

A prisão, ele já conhecia. Havia passado várias temporadas lá por ter se recusado diversas vezes a pagar taxa de rádio e televisão. Kempton Bunton parecia conhecer o assunto: "As acusações serão abandonadas, sabe", disse ele aos policiais. "Quando não há intenção criminosa, não pode haver condenação." Com o apoio de um advogado exuberante, Bunton foi condenado a três meses de prisão... pelo roubo da moldura, que ele nunca devolveu. Se a polícia sabia, ao analisar as cartas do sequestrador, que estava lidando com um criminoso esperto e instruído, essa última reviravolta a deixou sem palavras.

Gabando-se de ter tomado emprestado, e não roubado, a obra com o único objetivo de obter um resgate para permitir que os aposentados de Newcastle pudessem assistir gratuitamente aos programas da BBC, Bunton jogou com uma cláusula muito específica do Código Civil inglês. Desde então, a lei sobre roubo de 1968 inclui uma cláusula que proíbe a tentativa de "remover sem autorização qualquer objeto exposto ou conservado para ser exposto em local público". O último lance teatral data de 16 de novembro de 2012, quando os Arquivos Nacionais reabriram os elementos do dossiê DPP 2/4695, de 1969, classificado sob o nome de Bunton, John, o filho de Kempton, com vinte anos de idade na época dos fatos. Era o varapau que a polícia estava procurando! Um rapaz com um corpo que poderia pular um muro, subir uma escada de seis metros de altura e esgueirar-se através de uma claraboia. Era o jovem estudante que tinha recomendado ao responsável pelo depósito de bagagens da Estação Ferroviária de Newcastle que tomasse cuidado com pacote que ele lhe confiava!

Preso por um delito menor em Leeds em 1969, John Bunton entrou em pânico quando precisou fornecer suas impressões digitais. Diante dos policiais espantados, ele confessou tudo e disse ter roubado o quadro com o objetivo de chamar a atenção para a campanha de seu pai para isentar os aposentados da taxa. Quem estivesse passando às primeiras horas da manhã da segunda-feira, 21 de agosto, teria visto o motorista da caminhonete se equilibrando em cima de um parquímetro na rua Saint-Martin para escalar o muro de trás do museu.

Dentro do pátio, o rapaz pegou uma escada comprida deixada pelos operários e a encostou junto à janela do banheiro dos homens deixada entreaberta - uma sorte para esse amador que não tinha planejado levar um pé-de-cabra. Apanhar o quadro que descansava no cavalete foi fácil como brincadeira de criança. Como Vincenzo Peruggia, John Bunton saiu calmamente do museu por onde viera, colocou a tela no banco de trás de sua pequena Wolseley, voltou para seu apartamento mobiliado da rua Grafton e escondeu o quadro... debaixo da cama! Por que deixar seu pai, que nada lhe havia perguntado, endossar o crime? Porque ele assim lhe ordenou. Na época, a imprensa noticiou essa confissão sem citar o autor. A polícia optou por não processar - o caso se resumia na palavra do pai contra a do filho. Quanto a Kempton Bunton, ele morreu em 1977 sem nunca ter colocado os pés na National Gallery.

- Retrato do duque de Wellington



Francisco Goya (1746-1828)

1812-1814 Óleo sobre painel de acaju 64,3 cm x 52,4 cm

National Gallery, Londres



## **RAINHA POR NOVE DIAS**

### **A execução de lady Jane Grey**

**Paul Delaroche**

Duas mil pinturas. Duzentas esculturas. Em 1º de março de 1834, como mandava a tradição de um século e meio, o Salão de Pintura e Escultura era uma verdadeira maratona para os críticos de arte em Paris. Tendo se instalado no Salão Garth do Louvre, onde estão hoje expostos os primitivos italianos, a cerimônia solene anual que apresentava as últimas obras de arte contemporânea selecionadas pela poderosa Academia de Belas-Artes congregava multidões, monopolizando colunas de inúmeros jornais e revistas, e alimentava os jantares na cidade com observações espirituosas e pertinentes sobre a natureza morta tão enfadonha de um tal artista fracassado, ou sobre o impressionante afresco histórico de um outro cujo reconhecimento oficial tardava demais. Esse encontro imperdível exaltava alguns e arrasava com outros. Entre consagrações e demolições, o Salão era o indicador anual das últimas grandes tendências artísticas. Como os quadros estavam expostos muito juntos uns dos outros, pendurados até o teto, um folheto listando e enumerando as obras foi publicado para orientar o olhar dos visitantes. Naquele ano, entre o Retrato de mulher de Delaperche e Animais em repouso, de Delattre, lia-se:

DELAROCHE, 17, r. des Marais, subúrbio Saint-Germain 503 - Jane Gray  
Jane Gray, que Eduardo VII, em seu testamento, instituía herdeira do trono da Inglaterra, foi presa, após um reinado de nove dias, por ordem de Maria, sua prima que, seis meses depois, mandou cortarem-lhe a cabeça. Jane Gray foi executada em uma sala térrea da Torre de Londres, com a idade de dezessete anos, em 12 de fevereiro de 1554.

"A nobre senhora, quando chegou ao local da execução, virou-se para suas duas nobres criadas e deixou-se despir por elas. Com isso, o carrasco, pondo-se de joelhos, humildemente pediu-lhe para perdoá-lo, o que ela fez de bom grado. Com tudo preparado, a jovem princesa, atirando-se de joelhos e cobrindo o rosto, exclamou dolorosamente: o que faço agora? Onde está o cepo? Nisto, sir Bruge, que não a tinha deixado, pousou a mão no cepo. Senhor, disse ela, entrego meu espírito em suas mãos. Ao proferir estas palavras, o carrasco, que

tomara seu machado, cortou-lhe a cabeça."

(Martirologio dos protestantes, publicado em 1588) (Pertence ao Sr. conde Anatole Demidoff.)

Nascido em 1797, Paul Delaroche era um expositor assíduo do Salão. Havia doze anos que este puro produto da academia, que tinha aulas com um dos melhores alunos do lendário Jacques-Louis David, participava daquele Barnum<sup>25</sup> da arte. Conhecia os segredos do evento como a palma da mão e sabia navegar por suas águas turvas. Ser selecionado pelo júri todo-poderoso, que prescrevia um firme conservadorismo, era uma coisa. Destacar-se nas paredes do Salão Carré era outra. Pagar um folheto explicativo, com um texto longo demais e obscuro, pois tirado de um livro do século XVI, poderia parecer pretensão. Estrategista, o pintor manteve o suspense sobre a nova tela, adiando a data de sua apresentação oficial. Tanto foi assim que os organizadores do Salão atribuíram-lhe o lugar de honra normalmente reservado para os príncipes reinantes da época, Jean-Auguste Dominique Ingres e Eugene Delacroix. Para aquele 1834 realista, Delaroche escolheu um tema que os amantes da história da Inglaterra conheciam bem. A tragédia de lady Jane Grey, chamada de a Rainha dos Nove Dias, já tinha aparecido várias vezes no passado nas paredes do Salão, de maneira mais discreta. Em 1790, Madame de Staël havia dedicado a ela uma peça de teatro, esta por sua vez inspirada em uma peça inglesa de Nicholas Rowe (The Tragedy of Lady Jane Grey), encenada regularmente em Londres desde a sua estreia em 1715.

## MÁRTIR PROTESTANTE

Única filha de Frances Brandon, sobrinha do rei Henrique VIII, e de Henry Grey, marquês de Dorset e conde de Suffolk, Jane Grey era uma jovem encantadora, educada de acordo com os princípios morais estabelecidos por Thomas More. Primorosamente instruída, escrevia latim fluentemente e estudou grego e hebraico para ler a Bíblia no original. Modelo de piedade e humildade protestante, Jane ainda não saíra da adolescência quando se casou com Guilford Dudley, um vago conhecido. Apesar da pouca idade, soube perceber as circunstâncias políticas que articulavam esse casamento com o filho do duque de Northumberland. O céu cairia sobre a sua cabeça dois meses após essas núpcias amargas quando, em 6 de julho de 1553, tendo apenas dezessete anos, ela se

tornou rainha da Inglaterra com a morte de seu primo Eduardo VI. Filho único de Henrique VIII, preferiu confiar o reino à sábia prima protestante em vez de a uma de suas duas meia-irmãs, Elizabeth e Mary, a última, em especial, uma católica devota.

Mary cobiçava o trono e fomentou um golpe de Estado com o apoio da população de Londres. Em 19 de julho, mandou prender Jane e seu marido na Torre de Londres. Quatro meses depois, a jovem Jane declarou-se culpada de traição em seu julgamento e foi condenada à morte. Incorruptível, recebeu com frieza o padre católico que fora confessá-la e oferecer-lhe a última oportunidade de se converter. Três dias depois, em 12 de fevereiro de 1554, Jane Grey e seu marido foram decapitados. O desejo de Jane de se tornar mártir protestante se realizou e a história, que raramente associa a noção de força com a de feminilidade, se incumbiu do resto.

Em poucos anos, esse exemplo de retidão foi transformado em uma coisa delicada - inventaram-lhe até um pai abusivo para aperfeiçoar a imagem da mocinha vulnerável. Delaroche perpetuou a rica tradição literária e pictórica e consagrou-a como heroína trágica, em sintonia com o romantismo dominante. Enquanto, por falta de imaginação e sobretudo por conforto, a sociedade pintou o retrato de uma mulher forçosamente desesperada, uma testemunha contemporânea relatou que Jane não parecia "nem um pouco transtornada ou com medo da própria morte (...) e nem abalada pela visão dos restos mortais de seu marido (...). Ela avançou, guiada pelo tenente, com o mesmo vestido em que fora julgada, não parecendo em nada abatida, nem com os olhos embaçados, enquanto suas duas damas de companhia, mistress Elizabeth Tilney e mistress Ellen, choravam copiosamente."

## **O MÉTODO DELAROCHE**

Delaroche sabia como era fácil tocar o ponto sensível do público da sala, e assim escolheu ilustrar os minutos que precederam a execução da jovem: o momento em que, com os olhos vendados, a rainha destronada cai de joelhos sobre uma almofada de veludo e busca com as pontas dos dedos o cepo sobre o qual vai inclinar a cabeça. Vestida com um traje de cetim de um branco virginal - e havia nove meses que estava casada! -, ela ilumina a composição e atrai todos os olhares. Os cabelos finos despenteados, do mesmo tom de louro veneziano que os de uma madona de Botticelli, o oval perfeito do rosto claro, as mãos

delicadas perfeitamente bem-cuidadas, a cintura fina, os quadris e coxas que se adivinham sob o tecido cintilante... Delaroche compreendia bem: a beleza de uma vítima torna o seu sofrimento ainda mais insustentável. Em torno dela, suas damas, prostradas pela dor, desviando o olhar da cena. Um carrasco, conformado com seu triste ofício, olha para ela com comiseração.

Apenas o tenente da torre em que Jane e seu marido viveram, sir John Brydges, a apoia naquele momento cruel. O machado que vai cair sobre o pescoço da jovem está ali, a lâmina impecável. Detalhe escolhido a dedo, o ataúde, bem à direita da composição, espera sua carga. No Salão, o choque foi imediato. Afinal, a lembrança de Maria Antonieta no cadafalso da Place de la Concorde datava somente de quarenta anos. A encenação teatral de Delaroche, de frente e de muito perto, era diabólica: parecia que a cabeça de Jane Grey estava prestes a rolar aos pés dos visitantes. Poucas vezes um quadro causou tanta comoção. Vários críticos, incluindo o prolífico Théophile Gautier, o consideraram uma composição fácil, que apelava para as emoções mais imediatas, que certamente não era uma grande pintura.

Os truques de Delaroche eram agora conhecidos. Para seus detratores, só os tolos e emotivos ainda caíam neles. Havia alguns anos que o pintor de fato conquistava apreciadores com um novo estilo, uma nova forma de contar a grande história concentrando-se nos pequenos detalhes. A morte de Elizabeth, apresentado no Salão de 1828, descrevia com muitos detalhes pitorescos a poderosa rainha da Inglaterra desfigurada e caída no chão, prestes a exalar o seu último suspiro. Três anos mais tarde, Os filhos de Edward eletrizou o público do Salão: presos na Torre de Londres, os filhos de Eduardo IV, o jovem rei Eduardo V e seu irmão Richard são interrompidos em sua leitura.

O cãozinho que os acompanha tem as orelhas eretas, inquieto. Vislumbra-se em segundo plano um traço de claridade e a sombra de um pé sob a porta. O pior está por vir. Naquela noite, ambos vão morrer sufocados por ordem de seu tio Ricardo III, pretendente ao trono da Inglaterra. Delaroche não mostrava o festivo, preferia o pathos: Maria Antonieta depois da condenação; Richelieu levando seus prisioneiros no Rhône; Mazarin morrendo; Charles I insultado por soldados de Cromwell; O assassinato do duque de Guise; Cromwell vendo o cadáver ele Charles I... Era assim a nova pintura histórica imaginada por Delaroche: povoada por monarcas e poderosos caídos.

Fundamentalmente narrativa, gostava de descrevê-los em um estado de profunda fraqueza. Descidos de seu pedestal, eles se humanizavam a tal ponto

que se tornavam comuns. Não podemos esquecer que algumas décadas antes numerosas cabeças haviam rolado. A visão do rei e da rainha da França abatidos pelos dias passados na prisão, arrastados para o cadafalso e decapitados era inesquecível, de extrema força simbólica. Até mesmo o autoproclamado imperador dos franceses não conseguiu ficar mais de vinte anos no poder e acabou sendo exilado para o meio do oceano Atlântico. No caso de Delaroche, a escolha de temas históricos ingleses demonstrava a anglomania que tomara conta dos círculos intelectuais franceses havia pouco tempo.

A turbulenta história da monarquia da pérfida Albion se oferecia como o reflexo familiar das querelas internas do reino da França. Por fim, no plano estético, Delaroche cultivava um estilo verista, com técnica de textura muito lisa, impessoal, para obter um acabamento brilhante e vidrado semelhante ao de uma fotografia. Quanto menos filtros estilísticos houvesse, mais facilmente o espectador seria atraído para a cena.

## **A CAMINHO DA VILLA SAN DONATO**

Um dos grandes admiradores de Delaroche fazia parte da inteligência internacional mais exclusiva de Paris. Filho do riquíssimo industrial e diplomata russo Nicolas Demidoff, Anatole Demidoff estava prestes a comemorar seu vigésimo segundo aniversário quando adquiriu A execução de lady Jane Grey pela bela quantia de 8 mil francos (cerca de 18 mil euros atuais). O quadro ainda não fora apresentado ao público - uma vantagem de se pertencer às altas esferas... A arte da diplomacia e o cargo de embaixador da Rússia na França e na Itália não eram os únicos atavismos que o conde Anatole devia a seu pai. Como este, o rapaz cultivava um gosto declarado pelas melhores obras e os mais delicados objetos de arte. Para o diplomata, que morava em Paris na maior parte do tempo, a mostra era uma vitrine privilegiada, e Paul Delaroche era um dos artistas que ele apreciava. A mansão em que residia continha os melhores adornos, mas a maioria das aquisições do jovem Anatole alimentava a coleção paterna, localizada na bela Villa San Donato, ao norte de Florença.

Assim que foi nomeado embaixador do czar Alexandre I na corte da Toscana, Nicolas comprou quarenta hectares de terras pantanosas dos monges de Santa Croce. Foram necessários vários meses de saneamento do terreno antes de ser lançada a primeira pedra de uma grande moradia em estilo neoclássico. Nicolas morreu em 1828, deixando seu filho mais novo Anatole como único

responsável pelo projeto faraônico, que foi concluído em 1831 - além da imensa vila, é preciso imaginar um vasto parque inglês com estufas, canteiros de flores, rios e lagos, várias construções de fazenda, duas igrejas (uma antiga igreja católica e uma nova capela ortodoxa russa), uma sericicultura e uma fiação de seda, uma pista de corridas de cavalo, uma linha ferroviária e até mesmo um zoológico!

Além da transferência da importante coleção de seu pai reunida no Palazzo Serristori, em Florença, Anatole supervisionou a decoração dos prédios. Ainda que o rapaz se tivesse notabilizado em Moscou financiando instituições de abrigo e educação para moças desfavorecidas e multiplicando suas ações em benefício de obras de caridade na Rússia, Itália e França, a sobriedade e a restrição não fizeram parte do cardápio decorativo da Villa San Donato. Os adeptos do "menos e mais" que saíssem do caminho! Anatole certamente sabia escolher os materiais mais nobres, com um gosto acentuado pela malaquita, com que mandou enfeitar a cúpula decorada de afrescos que cobria o salão principal. Sabia também apreciar o valor e a qualidade da sua rica coleção - tapeçarias Gobelins e bordados preciosos, objetos decorativos, peças de ourivesaria, cristais e mobiliário de excelente qualidade, esculturas e pinturas de mestres, sem falar de uma biblioteca impressionante. Dispor tudo isso de maneira harmoniosa era outra história...

Os quadros e outros objetos de coleção tiveram direito a um conjunto de catorze salas especialmente planejadas de acordo com uma lógica de escolas artísticas: sala de flamengos e holandeses (Rembrandt van Rijn, Jacob Ruysdael, David Teniers, Gérard Dou, Gabriel Metsu...); sala de pintura espanhola (Diego Velázquez, José de Ribera, Bartolomé Murillo, Francisco de Zurbarán); pinturas (chamadas de) alemãs (Albrecht Dürer, Jan van Eyck, Hans Memling, Peter Paul Rubens); esculturas (James Pradier, Antonio Canova, David d'Angers, Bernini); e as salas de Luca Giordano, Jean-Baptiste Greuze e François Boucher.

Neste escrínio ostentoso, A execução de lady Jane Grey deveria ser entronizado na sala dedicada à pintura francesa moderna, junto de outras pinturas assinadas por Delaroche (Strafford a caminho da execução e Cromwell vendo o cadáver de Charles 1º, Jean-Auguste Dominique Ingres (A doença de Antíoco), Hippolyte Flandrin, Robert Fleury e ainda não separar Isabey. Mas Anatole decidiu colocá-lo num lugar especial em meio à decoração rococó do salão de malaquita. Ao lado de Lady Jane, algumas obras de arte contemporâneas: outra heroína trágica, Francesca di Rimini, de Ary Scheffer; Naufrágio, do pintor de marinhas Theodore Gudin; A morte de Poussin por

François-Marius Granet, também comprado no Salão de 1834; um retrato do czar Pedro, o Grande, de Charles de Steuben e paisagens de Prosper Marilhat e Cabal. Anatole Demidoff apreciava a provocação fácil: entre a escuridão da masmorra da Torre de Londres, forrada com palha para absorver o sangue que vai jorrar de pescoços decapitados, e a opulência esmagadora da vila na Toscana, o contraste era impressionante, para não dizer indecente. De certa forma, foi isso o que Théophile Gautier reprovou em Delaroche em sua crítica da retrospectiva póstuma de 1858: fazer o grandioso, o arrepiante, o sensacional à custa do destino trágico de figuras históricas.

## UMA LEMBRANÇA PERENE

Quem sabe qual teria sido o destino do quadro se fosse comprado pelo Estado e exposto em uma coleção pública? Perdida na decoração sobrecarregada da Villa San Donato, Lady Jane Grey tinha dificuldade de emocionar os novos visitantes, distraídos por tanta opulência, em especial porque o estilo de episódio histórico que fizera a reputação de Delaroche tinha começado a declinar no final dos anos 1830. Quando o pintor morreu, em 1856, já era um artista varrido para debaixo do tapete do realismo, o verdadeiro, o dos camponeses esgotados pelo trabalho pintados por Jean-François Millet e das mulheres escandalosamente carnudas de Gustave Courbet. Os poucos amigos que lhe restavam organizaram uma exposição comemorativa em sua homenagem alguns meses mais tarde na Escola de Belas-Artes, onde havia sido um dos professores ilustres.

Graças a essa retrospectiva póstuma, o artista desfrutou de uma renovação inesperada de interesse por sua obra. O conde Anatole Demidoff, que nesse meio-tempo passara a ser príncipe de San Donato, concordou em se separar por algumas semanas de A execução de lady Jane Grey - as paredes de sua casa em Florença não ficariam despojadas por causa disso. Depois de mais de vinte anos de exílio, o quadro reencontrou o cheiro familiar de Paris, onde ninguém o tinha realmente esquecido. Desde a sensação que causara no Salão de 1834, a história da rainha protestante tinha sido tema de pelo menos três peças de teatro, com as últimas cenas reproduzindo até os últimos detalhes o sórdido assassinato na Torre de Londres imaginado pelo pintor - uma delas chegou a exhibir uma reprodução da pintura como pano de fundo da cena final.

A exposição na Escola de Belas-Artes foi uma oportunidade para duas gerações descobrirem de fato a obra que conheciam principalmente sob a forma



derivada de "quadros vivos", que a Paris festiva e mundana adorava e que os críticos detestavam. O poder que tinha A execução de lady Jane Grey de eletrizar multidões estava, como ficou evidente, intacto. Embora Delaroche não tivesse imaginado a forma muito teatral como sua pintura iria sobreviver, ele assinara em 1835 um contrato com o influente Adolphe Goupil. À frente de uma próspera empresa de edição de arte, Goupil ganhara a confiança dos artistas fazendo gravuras de altíssima qualidade que reproduziam suas pinturas, assegurando a difusão em grande escala dessas gravuras através de sua galeria. O cálculo era simples: os quadros são objetos de luxo reservados a um pequeno círculo de colecionadores, enquanto as gravuras são produtos derivados desses quadros que se destinam a um maior número de pessoas. A reprodução de A execução de lady Jane Grey foi comercializada logo após o final da retrospectiva e teve um sucesso extraordinário.

De volta a Florença, lady Jane Grey não seria esquecida... Pelo menos por alguns anos.

## **ARRIVEDERTI, FIRENZE!**

Preocupado com suas expedições científicas na Crimeia e a criação de uma vila na ilha de Elba, onde guardou todas as suas lembranças de Napoleão I, de quem era um fervoroso admirador e com cuja sobrinha, a princesa Mathilde, ele se casara, Anatole Demidoff não tinha muito tempo para se dedicar à sua coleção. Em 1863, resolveu começar a se separar de algumas peças. Lady Jane passou ainda vários anos em Florença antes de ser reenviada a Paris para ser leiloada em uma das dez vendas que a dispersão da coleção exigiu - e que recolheram cerca de 5 milhões de francos. Anatole morreu três semanas depois do último golpe de martelo do leiloeiro. Adquirido pelo colecionador de Londres John Heugh, o quadro de Delaroche começou sua aventura inglesa. Voltou a ser vendido quatro anos depois, na Christie's, onde foi apreendido no voo por um dos mais renomados marchands de Londres, Agnew's. Este último não teve nenhuma dificuldade para encontrar um comprador: A. G. Kurz, empresário da indústria química de Liverpool, pianista de talento e pintor nas horas vagas.

Este colecionador fanático por partituras musicais dedicava uma grande admiração a Frederic Leighton e todos aqueles artistas vitorianos que promoviam uma volta ao classicismo. Lady Jane ficou em Liverpool, junto com a retaguarda da pintura contemporânea, da qual fazia parte, até a morte do

industrial. A coleção Kurz foi vendida em leilão em 1891 e quem voltou à cena? O marchand londrino Agnew's, que sabia que encontraria um comprador para A execução de lady Jane Grey que lhe garantiria novamente um bom lucro. Poucos meses antes de sua morte, Henry Eaton, primeiro barão Cheylesmore, adquiriu o quadro de Agnew's. O fantasma de lady Jane Grey teria se comunicado com ele à noite? Aquele grande colecionador morava, na verdade, em Cheylesmore Manor House, uma mansão na cidade de Coventry em West Midlands, região que ele representava no Parlamento britânico. No século XVI, a mansão e propriedade haviam pertencido ao rei Eduardo VI, que a doou a John Dudley.

Este não era outro senão o primeiro duque de Northumberland, pai de Guilford Dudley e, portanto, sogro de lady Jane Grey. É certo que o duque alugava o antigo pavilhão de caça real para receber uma renda regular, e que lady Jane provavelmente nunca morou lá. Teria pelo menos ouvido falar da propriedade? O marchand Agnew's e Henry Eaton eram ambos finos conhecedores de arte, portanto pode não ter sido coincidência. Como seu antecessor A.G. Kurz, Eaton cultivava um grande interesse pela pintura contemporânea britânica de estilo clássico. Quem diria: A execução de lady Jane Grey tornou-se um quadro inglês. A reaquisição da obra pelo filho do barão Cheylesmore por ocasião da venda da herança de seu pai, em 1892, foi um primeiro indício. Seu desejo de doá-la à National Gallery de Londres parece confirmar isso.

Em 18 de dezembro de 1902, o quadro de Delaroche foi transferido para a National Gallery of British Art (atual Tate Britain), dedicada à arte britânica contemporânea. O início do século XX, o conflito mundial, a onda de artistas ousados fizeram soar o dobre de finados para o estilo Delaroche que os ingleses, ao contrário dos franceses, tinham continuado a apreciar por muito tempo depois da morte do pintor. Na década de 1920, o quadro foi removido da parede e relegado ao porão do museu.

## **LADY JANE SALVA DAS ÁGUAS**

Na manhã do dia 7 de janeiro de 1928, Londres mudou de aparência. As águas do Tâmesa invadiram as ruas estreitas da cidade, correndo para as moradias em subsolos ocupadas pelos menos favorecidos. Catorze pessoas se afogaram, surpreendidas enquanto dormiam. Situadas à beira do rio, as Câmaras do Parlamento foram inundadas, e os fossos da Torre de Londres se encheram

pela primeira vez em séculos. Indiretamente, lady Jane Grey também ficou com os pés na água. Tente alguém entender por que um museu nacional, localizado nas margens do Tâmbisa, instalou as suas reservas de obras de arte no subsolo... Provocada por uma tempestade no mar do Norte, essa inundação excepcional do rio Tâmbisa afetou profundamente a National Gallery of British Art (rebatizada de National Gallery Millbank).

Até as galerias do andar térreo foram abandonadas por algum tempo, causando o cancelamento de exposições temporárias. Curadores e restauradores não mediam esforços, tratando como prioridade catorze pinturas de William Turner e centenas de obras em papel. Depois que os danos foram avaliados, a tela de A execução de lady Jane Grey foi quase jogada fora. Perdida em um lote de dezoito pinturas gravemente danificadas pela enchente, foi enrolada, posta em um canto e abandonada à sua triste sorte. Um relatório de 1930 agravou a situação, observando que "poucos desses [quadros danificados] poderiam ser considerados de grande importância do ponto de vista artístico".

Em 1959, o quadro foi oficialmente considerado perdido. O machado do carrasco caiu uma segunda vez sobre o pescoço de lady Jane. No início dos anos 1970, Christopher Johnstone, jovem e arrojado curador da Tate Gallery, trabalhava em sua primeira monografia, que tinha como tema John Martin, pintor britânico da era Romântica, cuja primeira grande encomenda, A destruição de Pompeia e Herculano, fazia parte de uma daquelas famosas dezoito pinturas molhadas pelas águas do Tâmbisa. Nessa primavera de 1973, o boato era mais forte do que o discurso requeentado desde 1959: algumas das pinturas ainda existiriam e seu estado estaria longe de ser catastrófico. Christopher Johnstone conseguiu convencer os responsáveis a deixá-lo identificar aqueles rolos sem etiqueta e abandonados por décadas em ateliês de restauro do museu. Seu instinto estava certo. Ao desenrolar o primeiro, descobriu a obra monumental de John Martin, um pouco estragada mas perfeitamente reconhecível. O curador se sobressaltou ao perceber que A destruição de Pompeia e Herculano estava enrolada em uma segunda tela, esta em perfeito estado. Mais bela do que nunca, lady Jane Grey retornava dos mortos.

## **DIZ-SE QUE O PÚBLICO TEM SEMPRE RAZÃO**

Menos cruéis do que seus antecessores, os curadores da National Gallery decidiram restaurar a pintura e apresentá-la em 1975. Na época, os críticos dessa

pintura sem asperezas da primeira metade do século XIX eram maioria. Nesse clima militante de filtragem drástica favorecendo apenas a vanguarda, A execução de lady Jane Grey foi apresentada ao público como uma curiosidade de outro tempo, um exemplo de má pintura e mau gosto que por boa razão havia caído no esquecimento. As autoridades do museu expressaram abertamente suas dúvidas sobre as razões que tinham levado o público francês da Monarquia de Julho a apreciar aqueles grandes murais históricos tão insípidos quanto grandiloquentes. No entanto, como um bom pontapé nos preconceitos dos historiadores de arte, o público de Londres também sucumbiu emocionado à tragédia que se desenrolava diante de seus olhos.

Como em Paris, em 1834, o quadro de Delaroche fascinou os visitantes. O diretor do local foi o primeiro a se surpreender ao verificar que o piso do espaço na frente da tela requeria retoque do verniz mais frequente do que o de costume. Em poucos meses, A execução de lady Jane Grey tornou-se uma das obras mais populares do museu, obrigando os curadores a fornecer mais informações aos visitantes e gerando, além disso, uma renda nada desprezível sob a forma de produtos derivados - as gravuras de Goupil se transformaram em cartões-postais e cartazes de todos os tamanhos. O clima, aliás, ficou muito ruim quando, em 2003, Lady Jane Grey participou de uma grande exposição organizada entre Londres, Nova York e Mineápolis sobre os laços entre artistas britânicos e franceses na era Romântica.

É certo que o quadro de Delaroche ainda estava em Londres durante as primeiras semanas de exposição, mas a viagem para o Minneapolis Institute of Arts e depois para o Metropolitan Museum of Art durou sete meses, ou seja, uma eternidade. Como se pedisse perdão, a National Gallery organizou em 2010 uma grande retrospectiva da obra de Delaroche, consagrando seu talento para contar histórias e a própria História. Evidentemente, Jane Grey foi a rainha da festa. As pesquisas realizadas para a ocasião mostraram que Delaroche provavelmente tomara como modelo para sua lady a mulher que amava: a senhorita Anais, uma atriz especializada em papéis de moça ingênua, com quem ele teve uma relação tempestuosa que durou pouco. O magnetismo da figura da jovem rainha inglesa, portanto, encontraria sua origem nos sentimentos apaixonados do pintor.

Quando, em 2012, o grande especialista do desenho francês Louis-Antoine Prat organizou no Louvre uma exposição sobre as mais belas obras de Delaroche em coleções da instituição, a estrela do Salão de 1834 voltou em grande estilo ao museu, onde não pusera os pés por quase dois séculos. Erudito e emocionante, o evento um tanto confidencial realizou-se em uma sala meio perdida na ala sul,

usada principalmente por visitantes que desejavam associar a grande galeria de pinturas italianas à de pinturas francesas do século XIX. Alguns visitantes perdidos foram irresistivelmente atraídos para o quadro, mas o burburinho das multidões entusiasmadas do Salão era uma lembrança remota.

A aura de A execução de lady Jane Grey continua, na Grã-Bretanha, mais poderosa do que nunca. Desde a sua descoberta na década de 1970, os responsáveis pela Torre de Londres observaram que seus visitantes procuravam informações sobre o local do cadafalso onde a jovem rainha foi executada. Na verdade, até mesmo Delaroche, que foi duas vezes a Londres na década de 1820 para documentar, tomar notas e desenhar, não o sabia. Além disso, apesar de suas conhecidas pretensões de historiador, o pintor manipulou grandemente os fatos. Ao contrário do que ele quis fazer crer, a execução de Jane Grey não ocorreu em um calabouço sinistro, mas no exterior, na frente da Torre Branca e na presença de um público restrito. Hoje, o corpo da rainha repousa na capela real de St. Peter in Chains, dentro da Torre de Londres, com o de seu marido e os de outras rainhas sacrificadas no altar do poder, Ana Bolena e Catarina Howard. Ainda que os responsáveis pela Torre de Londres tenham elaborado um cartaz em homenagem a todas essas vítimas inocentes, o verdadeiro memorial a lady Jane Grey está na sala 41 da National Gallery, em Londres. Naquela onde o piso está gasto.

- A execução de lady Jane Grey

Paul Delaroche (1797-1856)

1833 Óleo sobre tela 251 cm x 302 cm

National Gallery, Londres



## **A VERDADE TODA NUA**

### **A origem do mundo**

**Gustave Courbet**

Em setembro de 2013, uma equipe da France Télévision instalou duas câmeras em uma sala do Museu d'Orsay, em Paris. O local não era sem interesse: tratava-se da sala que contém algumas pinturas de Gustave Courbet, incluindo a herética A origem do mundo. A experiência tinha a ver com análise comportamental: como os visitantes reagiriam a essa representação franca de um sexo feminino se oferecendo? Para grande surpresa da equipe, as reações obtidas no decorrer de uma manhã foram de uma banalidade aflitiva. É preciso dizer que a presença das câmeras era um empecilho.

Com exceção de algumas crianças que não conseguiram conter o riso ou o constrangimento, os visitantes permaneceram contidos e observaram a tela, como fariam com qualquer outra. Segundo os cinegrafistas que estavam no local, porém, eles pareciam saber perfeitamente o que encontrariam naquela sala afastada. Incluído vinte anos antes nas coleções do museu parisiense, A origem do mundo é desde então uma pintura famosa no mundo inteiro. Sua chegada oficial e sua exposição pública não transcorreram sem problemas, e a pintura ainda é objeto de censura nas redes sociais norte-americanas.

Além disso, alguns turistas estrangeiros continuam a dizer que estão chocados e acham que só um artista, e francês, ainda por cima, teria a coragem de pintar tal horror e chamá-lo de arte! De acordo com funcionários do Museu d'Orsay, nada perturbou a tranquilidade que reina em torno de A origem do mundo até a quinta-feira, dia 29 de maio de 2014, Dia da Ascensão. "Senhora, há uma mulher nua a mais nesta sala!", exclamou o diretor do museu, alertado por um policial embaraçado. Deborah Robertis sentou-se sob a obra-prima de Courbet, maquiada com lágrimas douradas, usando um vestido com lantejoulas também douradas que ela havia levantado até os quadris. Pernas afastadas, a jovem artista de Luxemburgo ofereceu-se em espetáculo por alguns minutos, recriando A origem do mundo.

Assim que ela se sentou, uma guarda se precipitou em sua direção. Amigos a rodearam, entre eles um que filmava a cena, e aplaudiram a coragem da moça

que não se abalava, dirigindo um olhar falsamente ingênuo para a guarda. Alertados pelos gritos, outros visitantes se juntaram aos presentes. Perplexos, uns dez guardas se movimentavam, alguns tentando repelir com dificuldade os visitantes hipnotizados e encaminhá-los para a saída, outros instalando um biombo. Publicado na internet, o vídeo se tornou viral. Logo que era excluído, reaparecia imediatamente no espaço virtual como uma erva daninha.

Essa performance tem corrido o mundo e promete ser inserida nos rodapés das páginas de muitas futuras publicações. Um simples episódio de que A origem do mundo pode prescindir. Pois a obra é em si mesma um romance, um instante único da pintura, um ícone. Como explicar o silêncio do espectador que a descobre pela primeira vez? Sem dúvida porque essa representação metonímica e universal do feminino refere-se ao íntimo, àquela parte do corpo das mulheres que a arte sempre omitiu. Courbet ousou e seu postulado é tão poderoso que o silêncio se impõe, como se cada um guardasse para si as impressões, lembranças ou fantasmas que aquela paisagem da carne lhe evoca. Como se essa visão só pudesse inspirar reverência. É de se admirar que o mistério que envolve essa reação esteja em profunda harmonia com as condições da criação da obra? A esse segredo se acrescenta o que envolve a modelo, e, claro, as profundezas da feminilidade...

## O NASCIMENTO DE UM ÍCONE

Obra encomendada ou conclusão de um longo trabalho de Courbet sobre o nu feminino? Nada ficou revelado sobre a motivação da Origem. Apenas o primeiro proprietário é conhecido: Khalil Pasha Sheriff, ou Khalil Bey, diplomata turco de cerca de trinta anos em um posto em Paris entre 1865 e 1868. Jules Troubat, amigo do pintor e secretário do escritor e crítico Charles Augustin Sainte-Beuve, nos conta como este último conheceu Khalil Bey em uma tarde de 1866. Os dois homens estavam na casa de Jeanne Tourbey, amante do lorde otomano, uma cortesã que recebia convidados em um dia certo da semana.

Sainte-Beuve relatou sua recente visita ao pintor Courbet e mencionou o quadro Vênus perseguindo Psiquê por ciúme - uma pintura considerada imoral e indecente pelo júri do Salão, aquela grande exposição oficial de arte que acontecia anualmente e da qual todo artista tinha de participar. Ao ouvir a descrição de duas mulheres nuas compartilhando a mesma cama, o sangue de Khalil Bey ferveu. Educado por um período em Paris, o homem era um esteta de



gosto muito refinado. A inteligência e a elegância deste francófilo abriu-lhe as portas de toda a Cidade Luz. Para completar, os 15 milhões de francos à sua disposição permitiam que gastasse sem pensar - em sociedade, nas corridas de cavalos, em obras de arte e, claro, com suas muitas conquistas.

Um ano antes, ele havia comprado o muito sensual Banho turco de Jean-Auguste Dominique Ingres, encomenda do príncipe Napoleão, cuja esposa não apreciou nem um pouco a indecência. Mas a Vénus e Psiquê de Courbet prometia ser ainda mais sensual. Era essencial para ele ter aquele quadro. Sem demora, Khalil Bey se apresentou no ateliê de Courbet, rua Hautefeuille, perto do Boulevard Saint-Germain. Chegou tarde demais, respondeu o pintor, explicando ter vendido a tela no dia anterior. O príncipe, então, se ofereceu para comprar a tela de seu novo proprietário, com um pequeno acréscimo em dinheiro.

Infelizmente, o cliente de Courbet viu no riquíssimo diplomata uma boa presa e inchou o preço original em mais de um terço; sua desfaçatez não agradou a Courbet nem a Khalil Bey. O diplomata não se deixou abater e encomendou ao pintor uma cópia da obra tão cobiçada, prática habitual na época. Vendo a oportunidade de produzir uma pintura original a um preço melhor do que os cobrados pelas cópias, Courbet recusou, mas prometeu ao outro: "Vou lhe fazer a sequência." A tal sequência hoje enfeita as paredes do Petit Palais, em Paris. O sono, também chamado As duas amigas ou Preguiça e luxúria, mostra duas mulheres nuas, uma loura e uma orena, voluptuosamente entrelaçadas em uma cama ainda quente. A noite foi longa e claramente desgastante...

De formato menor, A origem do mundo provavelmente foi acrescentada à encomenda pelo mesmo preço - um gesto comercial de grande efeito! Alguns têm exagerado os detalhes da história descrevendo o otomano como um erotomaniaco para melhor lhe atribuir a autoria da ideia do quadro escandaloso. Por que Courbet, também devorador de mulheres, não poderia ele próprio ter imaginado tal obra, cujos enquadramento inédito, caráter ousado e a abordagem reverente correspondem em tudo ao personagem que ele era? A ideia de truncar o corpo de uma mulher, de privá-la de identidade para lhe conferir uma dimensão universal só poderia ser a de um artista audacioso, que já se atrevera, em O enterro em Ornans, a colocar o espectador no fosso de um cemitério de uma província obscura.

É certo que as pesquisas recentes têm demonstrado o uso "desinibido" que Courbet fazia da fotografia em suas composições. Imagens pornográficas, que se

devem sobretudo a Auguste Belloc, circulavam então debaixo dos panos e o pintor tinha mais de uma. Ele poderia muito bem ter se inspirado em um dos clichês licenciosos de Belloc para *A origem do mundo*, um close-up em pernas nuas e abertas encimadas por uma anágua levantada. Ainda que o tema fosse o mesmo, a execução era bastante diferente. Essa era a diferença entre um fotógrafo de bairro e um grande pintor, entre uma fotografia em preto e branco e uma pintura a óleo sobre uma tela.

Na primeira, o gesto era posado, vulgar, quase forçado. Na segunda, o corpo se animava, a carne palpitava, a beleza era revelada. Aqueles que se aventuraram a reproduzir um quadro utilizando um modelo vivo compreenderam que Courbet tomou grandes liberdades anatômicas. A posição do corpo simplesmente não é realista, um absurdo para um líder do realismo! Essa liberdade, entretanto, a vantagem do pintor sobre o fotógrafo, sem dúvida, explica o poder hipnótico daquela imagem.

Em Courbet, o objeto se torna sujeito. Então, por que não considerar *A origem do mundo* como um adendo ao tórrido *Sono*, uma precisão ou uma didascália? A ideia é atraente. No entanto, iria de encontro à recente hipótese de Thierry Savatier, eminente especialista e "biógrafo" do quadro, de que Courbet pintou o corpo de uma mulher grávida de quatro ou cinco meses. Com base nos depoimentos de vários médicos especializados, essa teoria de um ventre grávido não convenceu os historiadores da arte - nenhum testemunho da época que tenha chegado até nós faz referência ao fato.

O tema do quadro estaria, contudo, perfeitamente adequado a seu título, embora não haja nenhuma indicação de que o pintor lhe tenha dado um definitivo. Muito orgulhoso de possuir um tesouro tão original quanto provocante, Khalil Bey pendurou a pequena tela em seu banheiro, onde a escondeu atrás de uma cortina verde. Lá, ele chamava seus convidados e encenava uma cerimônia jocosa, um "subir de cortina" brincalhão, parecido com um levantar de anáguas.

Pagaríamos para ver a cara dos convidados ao descobrir a imagem subversiva e, finalmente, dar um rosto àqueles burgueses que se gosta de chocar. Podemos admitir que, para os membros do sexo masculino, as fotografias pornográficas de Belloc eram comuns. Mas tratava-se de pintura, a primeira das Belas-Artes, quando a nobreza da execução deve estar a serviço da nobreza do tema. Courbet ousou sublimar uma imagem vulgar de deleite pessoal.

Em *Três jantares com Gambetta*, o escritor Ludovic Halévy narra uma

anedota que o político, contador de histórias e imitador incomparável lhe relatou sobre uma noitada na casa de Khalil Bey, dessa vez na presença do autor do quadro. O clima era mais de admiração: "Foi na casa de Khalil Bey, onde estava a famosa pintura, a obra-prima de Courbet, ao que parece: A origem do mundo. Uma mulher nua, sem pés e sem cabeça. Depois do jantar, estávamos lá, olhando... Admirando... Desdobrávamos-nos em frases entusiásticas: é maravilhoso... (uma obra-prima, parece), e Courbet não abria a boca... E começávamos... Isso durou uns dez minutos. Courbet não se cansava de ouvir. No final, paramos, não se achava mais nada para falar. Courbet, então, disse com sua voz arrastada, rolando os erres: "Vocês acham bonito... E têm razão... Sim, é lindo... Sim, é muito bonito, e, vejam bem, Ticiano, Veronese, o Rafael DELES, EU MESMO, nenhum de nós nunca fez nada mais bonito... .

## **SOBRE A MORALIDADE NA ARTE**

Courbet, lembremos, é um personagem pitoresco. Montanha estrondosa de talento, nascido em Ornans, Franche-Comté, gostava de gozar a vida e foi para a capital com a intenção de afrontar a tirânica Academia de Belas-Artes. Modéstia, discrição e decoro não faziam parte de seu vocabulário. Assim como sua opção de pintar a realidade como a via, sem idealizá-la, não era para todos os gostos. Porém a visão intransigente de uma natureza cujos defeitos não eram apagados para melhor realçar sua beleza tinha seus adeptos, entre eles o filósofo Pierre-Joseph Proudhon, cujo retrato Courbet pintou em janeiro de 1865, alguns dias antes da morte do modelo. No mesmo ano, foi publicado *Do princípio da arte e de seu destino social*, obra póstuma na qual o intelectual socialista detalhava seus pensamentos sobre o papel da arte na sociedade: "Courbet parece ter demonstrado que nada é "não apresentável", essa impossibilidade se referindo apenas ao discurso e ao pensamento discursivo, certamente não à arte e às figuras (...).

Mas os recursos do pintor não são os do escritor. Ele não se atreveria a pintar os falos dos assírios e egípcios; ele não se atreveria a mostrar Oolibá<sup>26</sup> na postura descrita pelo profeta (...). Essas coisas são impossíveis na pintura." Esse seguidor da ordem moral já não estava lá para que Courbet pudesse lhe provar que estava errado. Mas será que o pintor iria querer fazê-lo? O quadro foi completado depois da morte do pai da moralidade que foi Proudhon, mas a falta de assinatura poderia demonstrar que Courbet não assumia inteiramente essa pintura. Seria possível que apenas uma assinatura maculasse a composição, a

ponto de quebrar seu justo equilíbrio e a ilusão de que se tratava de um corpo vivo?

Mais uma vez, é um mistério completo, assim como o que rodeia a identidade da modelo. Seria a modelo irlandesa Joanna Hifferman, que Courbet dividia com o pintor americano Whistler? Seu cabelo de um vermelho flamejante faz pensar o oposto. Ou seria simplesmente a cortesã Jeanne Tourbey, cuja cabeleira de tom castanho-escuro seria mais convincente? A origem do mundo estaria, portanto, reduzida a uma representação irônica de tudo com o que Paris se deleitava? Nada o prova, nada o afirma. E, ainda que um dia essa identidade seja revelada, a obra perderia em majestade. Final de 1867. Khalil Bey acumulou dívidas de jogo e gastou toda a sua fortuna.

Acabou-se a cerimônia libertina no banheiro de sua mansão parisiense: ele dispersou pelos leilões sua esplêndida coleção de obras de arte antes de voltar para casa, rabo entre as pernas. Muito ousados, *O sono* e *A origem do mundo* não faziam parte da venda prestigiosa realizada em janeiro de 1868 pelo senhor Charles Pillet - havia diversos Delacroix, Ingres, Meissonier, Corot, Troyon, Rousseau, Boucher e Fromentin, além de uma importante coleção de mestres holandeses. Um gosto bastante clássico para um suposto erotomaniaco... *O sono* foi vendido ao barítono Jean-Baptiste Faure mas perdeu-se o rastro da outra pintura icônica. Teria Khalil Bey levado a pequena tela em sua bagagem ao voltar para o Bósforo? Pode-se imaginar que sim, e conjecturar se ele teria encontrado em Constantinopla outros amantes da libertinagem para se maravilhar com a tela.

Na França, a lenda ganhou asas. Já em 1867, a primeira página do jornal satírico *Le Hanne-ton* representava o pintor diante de suas telas, uma das quais era uma simples folha de parreira em uma moldura dourada. *A origem do mundo*, portanto, já gozava de uma notável reputação nos círculos intelectuais e artísticos de Paris. Três anos mais tarde, um cronista anônimo continuou a alimentar o mito: "Qual era o motivo para os atos do senhor Courbet quando pintou para o turco Khalil Bey quadros extraordinariamente indecorosos? Foi, suponho, para ganhar um monte de dinheiro, porque Khalil Bey pagava muito bem. E quanto ao respeito por si mesmo? Não me refiro apenas à famosa pintura de duas mulheres que adormeceram depois de se divertirem um pouco..."

Este quadro com certeza não foi feito para ser pendurado em uma sala de visitas de um internato para senhoritas... Mas era, no entanto, uma pintura, e uma pintura bonita, muito bonita... Falo especialmente de uma pequena

monstruosidade que ficava escondida atrás de uma cortina. Sua Excelência Khalil Bey puxava a cortininha e então se via... Não, jamais conseguiria dizer o que víamos... Mas aquela coisa teria sido bem-vinda naquele museu amoroso-cirúrgico do Boulevard Bonne Nouvelle, onde não se deixava entrar nem mulheres nem homens com menos de vinte anos... Entretanto, ao puxar a cortina, Khalil Bey dizia: é de Courbet. Pois bem! Eu pergunto: isso é praticar o respeito próprio, vender para um turco pinturas assim tão excitantes?" A origem do mundo desapareceu da superfície da Terra, mas causou uma forte impressão, como se sua imagem permanecesse tal qual uma persistência retiniana.

## O QUADRO CLANDESTINO

Vinte anos mais tarde, o quadro reapareceu nas mãos de Antoine de la Narde, antiquário parisiense especializado em arte do Extremo Oriente. Edmond de Goncourt conta em seu *Didrio* uma visita ao marchand no dia 29 de junho de 1889 para examinar alguns livros e objetos japoneses que haviam acabado de chegar. Percebendo que seu cliente hesitava, o antiquário o chamou e tirou do bolso uma chave para abrir a moldura de fundo duplo de um quadro que mostrava uma paisagem com neve.

Diante da tela escondida sob o painel exterior, Edmond de Goncourt se rendeu: 'Ante esta pintura que eu nunca tinha visto, preciso confessar publicamente a Courbet a minha culpa: essa barriga é linda como a carne de um Correggio.' A origem do mundo não perdeu nada do seu poder; a teatral cortina verde de Khalil Bey foi substituída por um painel de cobertura do mesmo tamanho da tela, que não se podia ver. A paisagem nevada não era outra senão O Castelo de Blonay, uma vista de um castelo nas alturas de La Tour-de-Peilz, às margens suíças do lago Léman, onde Courbet viveu no exílio até sua morte em 1877.

Como as duas telas foram compartilhar a mesma moldura do quadro reservado aos admiradores experientes? Um sistema tão engenhoso só poderia ser obra de um marchand com bom acesso a moldureiros e que tivesse o bom gosto de selecionar uma segunda obra de Courbet em suas reservas. Um galerista que, acima de tudo, conheceria a clientela suscetível de se interessar por tal peça. Ao que tudo indica, Antoine de la Narde vendeu o conjunto a um dos seus clientes fiéis, o colecionador Louis-Charles-Emile Vial, originário da Touraine e fanático por arte erótica asiática. As pinturas permaneceram na coleção do

cientista até 26 de novembro de 1912, quando foram para a galeria Bernheim-Jeune, em Paris, bem escondidas nas reservas.

Apesar do clima moralizante da Belle Époque, os irmãos Bernheim, cujo pai, Alexander, conhecera Courbet, encontraram comprador para as duas telas em poucos meses. Dois amigos, uma dupla de jovens aristocratas húngaros, dividiram entre si o lote: O Castelo de Blonay ficou com o barão Mór Lipót Herzog e A origem do mundo com o barão Ferenc Hatvany. Herdeiro de uma grande família de industriais e banqueiros húngaros, Ferenc Hatvany se desviou do caminho definido por sua família para se entregar à paixão pela arte. Depois de se formar com professores de prestígio na colônia de Szolnok, perto de Budapeste, o rapaz imitou todos os aspirantes a artistas da Europa e foi para Paris se aperfeiçoar.

Pintor e, graças à fortuna da família, grande colecionador e mecenas, Ferenc Hatvany acumulou quase oitocentas obras importantes de mestres antigos e modernos, que enfeitavam as paredes de todos os cômodos de sua suntuosa mansão de Budapeste, situada não muito distante do Palácio Real. Nessa coleção estonteante, pontilhada de vários desenhos eróticos, faltava uma única obra: A origem do mundo. Ao contrário de Khalil Bey, Ferenc Hatvany era pai de família... Jean Oberle, jornalista e ilustrador francês, recorda ter seguido o colecionador até seu banheiro (!), onde havia uma paisagem "qualquer" em uma moldura dourada. Hatvany "levantou essa paisagem como se fosse a tampa de uma caixa". Ele tinha, portanto, mantido o engenhoso sistema de quadro com fundo duplo e, como Khalil Bey, praticava um pequeno ritual de revelação, como se fosse preciso "despir" a pintura para melhor a acolher.

## **DESAPARECIMENTO**

Em março de 1944, a Hungria cai sob o jugo da Alemanha nazista e as coleções judaicas sofrem o mesmo destino confiscatório que as do resto da Europa. A versão oficial dos fatos há tempos tem sido de que A origem do mundo foi apreendida e escondida pelos alemães e, em seguida, encontrada e restituída pelo Exército Vermelho. Ora, a tela não foi devolvida, mas revendida a Ferenc Hatvany pelos soviéticos...

Surpreso com este episódio, Thierry Savatier, em sua biografia do quadro de Courbet, decidiu examinar a fundo a versão oficial. Suas pesquisas nos antigos arquivos secretos húngaros liberados provaram que os museus soviéticos ainda

contêm bens roubados e nunca devolvidos aos seus proprietários judeus alemães e húngaros. Aproveitando-se da abertura dos arquivos dos países do antigo Bloco do Leste, o especialista então foi capaz de reconstruir a trajetória rocambolesca do quadro. Tendo permanecido na Hungria apesar da aliança do país com a Alemanha e as leis "judias" impostas pelo governo, Ferenc Hatvany esperou o primeiro bombardeio da cidade pelos soviéticos em setembro de 1942 para decidir abrigar as mais belas peças de sua coleção.

Mais de uma dúzia de caixas contendo pinturas e tapetes preciosos foram guardadas em cofres-fortes de três bancos diferentes em nome de amigos não judeus de Ferenc. A origem do mundo foi para o Banco Comercial Húngaro de Pest, rodeado por outras maravilhas assinadas por Cranach, Renoir, Delacroix, El Greco e Géricault. A invasão da Hungria terminou em saques de propriedades judaicas; o restante da coleção Hatvany na mansão na colina de Buda não foi exceção. A própria casa se tornou o centro da Gestapo - e seria destruída por bombas russas durante o cerco sangrento da cidade, entre dezembro de 1944 e fevereiro de 1945.

Na hora da derrota, os nazistas repatriaram às pressas obras de arte saqueadas, bens e dinheiro confiscados de seus proprietários judeus em cofres de bancos e ouro do Banco Nacional Húngaro. Era preciso impedir a todo custo que esses troféus de guerra caíssem nas mãos do Exército soviético, cujo avanço era irremediável. Tudo o que não pudesse ser despachado por trem para a Alemanha e a Áustria era abandonado ou destruído. Detalhe importante: os nazistas não tocaram nos bens dos proprietários não Judeus guardados nos cofres dos bancos do país.

Quando o Exército Vermelho entrou na Hungria, A origem do mundo ainda estava em segurança no subsolo do Banco Comercial húngaro de Pest, até janeiro de 1945, quando soldados soviéticos armados com pés-de-cabra invadiram todos os bancos na cidade para arrombar os cofres e recolher ouro, dinheiro em moeda do país, joias e obras de arte. O butim foi reunido em vários lugares fora da cidade, entre os quais o antigo quartel Franz Joseph, que servia como ponto de triagem para as obras de arte enviadas à URSS, que seguiam primeiro para Moscou e depois para Gorky.

Uma vez na União Soviética, os quadros, esculturas e objetos de arte foram espalhados por vários museus no país, como o Museu Pushkin, de Moscou, e o Ermitage, de Leningrado. Por ordem de Stalin, as obras foram guardadas nas reservas em absoluto sigilo. Após a guerra, retornaram aos poucos; os pedidos

oficiais de restituição aumentavam, mas a má-fé do Estado russo fez com que uma grande parte permanecesse até hoje na Rússia. Como é que A origem do mundo escapou ao destino de ser enviada para um museu russo? Em setembro de 1946, o Banco Comercial Húngaro de Pest escreveu ao proprietário de um dos cofres onde os quadros de Hatvany estavam escondidos para anunciar, com grande pesar, que as três caixas a eles confiadas tinham sido roubadas e que os esforços para recuperá-las haviam fracassado. Ora, algumas semanas antes, um desconhecido de origem húngara apresentara-se no novo endereço de Ferenc Hatvany com uma oferta perturbadora: as melhores peças de sua coleção poderiam novamente lhe pertencer pela soma de 10 mil forints cada uma.

Ferenc fez uma lista das dez obras de que mais gostava, porque o banco da família só aceitava lhe dar 100 mil forints - com o risco de ver o dinheiro desaparecer, pois nenhuma garantia fora oferecida pelo estado dos quadros. Seria um emissário húngaro enviado pelos soviéticos? Um húngaro aproveitando a oportunidade de revender, por sua conta e pelas costas dos soviéticos, algumas das milhares de obras à espera de sair para a Rússia? O mistério permanece. Depois de uma negociação, Hatvany recuperou dezessete quadros de sua antiga coleção, um número insignificante em comparação com suas cerca de oitocentas peças originais... E recebeu apenas uma parte das tais desejadas dez obras. Este detalhe nos permite deduzir que a seleção restituída nunca tinha deixado o país. O butim artístico soviético foi de fato despachado em etapas entre 1945 e 1947. O mais provável é que A origem do mundo estivesse esperando sua vez de ir para a Rússia no momento em que foi readquirido por seu fervoroso proprietário.

## No DNA

Como o regime soviético prometia ser tão suave quanto a ocupação nazista, o colecionador arrumou as malas, conseguiu atravessar a Cortina de Ferro e instalou-se em Paris, no hotel Brighton. Viveria lá até sua morte em 1958, rodeado por suas poucas pinturas. Exceto uma. Em 1953, A origem do mundo foi revendida por 1,5 milhões de francos (antigos). Nada mais de banheiros nem residências em bairros elegantes: o quadro encontrou seu novo lugar em uma casa de campo de Guitrancourt nos Yvelines, perto de Mantes-la-Jolie, entronizado no escritório pessoal de um brilhante psicanalista.

Depois de colecionadores apaixonados pela arte e amantes de belas carnes, eis Jacques Lacan, o intelectual. Seu antro com falsas aparências de estúdio



estava cheio de estátuas eróticas em terracota, peças de arte primitiva e pinturas de Picasso, Balthus, Zao Wou-Ki e, claro, André Masson, cunhado de sua mulher Sylvia Bataille. Lacan via em *A origem do mundo* muito mais do que seus antecessores, era como se o quadro tivesse sido pintado por ele - e o psicanalista não pôde resistir ao desejo de dar à obra um novo título: *A origem do mundo*, do latim *os, oris*, significando "abertura", "entrada", e do grego *guné*, significando "mulher".

A entrada da mulher é onde o mundo tem sua origem... Maltratado pelos anos, o quadro foi restaurado e reentelado em cima de um novo suporte. Mais uma vez, foram empregados os talentos de um moldureiro engenhoso. Preferindo esconder a tela por uma questão de decoro, a mulher de Jacques Lacan, Sylvia Bataille, pediu a André Masson para providenciar um disfarce. O pintor surrealista criou, em um painel de madeira, uma paisagem montanhosa com um simples traço branco, repetindo as grandes curvas da composição de Courbet.

A tela, que decididamente não se podia ver, foi novamente escondida em uma moldura de fundo duplo. Ao contrário da caixa de chocolates vendida em Bernheim-Jeune, cuja tampa precisava ser levantada, com o novo sistema era preciso desengatar o montante da esquerda da moldura na posição vertical e fazer deslizar o painel de Masson para o exterior. Depois de aberto, *A origem do mundo* assumia o formato de um diptico, versão positiva e versão negativa - uma piscadela bem involuntária às fotografias pornográficas estereoscópicas de Auguste Belloc. Em Guitrancourt, Lacan assumiu o papel de mestre de cerimônias desempenhado primeiro por Khalil Bey, em seguida por Ferenc Hatvany, quando despia a tela diante de seus convidados, entre os quais Pablo Picasso, Dora Maar, Marguerite Duras, Claude Lévi-Strauss, Marcel Duchamp e Alain Cuny.

O psicanalista tinha enorme prazer em observar a reação de seus convivas. Deformação profissional. "Vou lhes mostrar uma coisa extraordinária!", chegou mesmo a anunciar, deliciado, à Dora Maar e James Lord. No entanto, nem Lacan nem seus convidados deixaram suas impressões por escrito. O silêncio, mais uma vez o silêncio... A insistência do psicanalista em ser sempre o mestre dessa cerimônia é conhecida. Sua mulher, Sylvia Bataille, porém, o contrariou ao concordar em emprestar a tela para uma retrospectiva de Courbet em Paris em 1977. Mas a direção dos museus da França estava longe de partilhar o entusiasmo da curadora e cocuradora da exposição, Hélène Toussaint. A proposta foi rejeitada peremptoriamente. A moralidade pesava então mais do que o número de visitantes.

Na mesma ocasião, Robert Fernier<sup>27</sup> terminou a redação do Catálogo Raisonné da obra do pintor de Ornans e reparou a injustiça parisiense: ilustrado pela primeira vez, A origem do mundo fez sua primeira aparição oficial. Mas sua verdadeira entrada no mundo público data de 1988, sete anos depois da morte de Jacques Lacan, como parte da exposição Courbet reconsidered, no Museu de Brooklyn, em Nova York. Ao contrário das inquietações expressas pela direção dos museus da França, o público americano recebeu a obra sem pestanejar, apesar do puritanismo anglo-saxão.

Três anos depois, o quadro foi finalmente apresentado ao público francês por Jean-Jacques Fernier, filho de Robert, no contexto relativamente discreto de uma exposição de desenhos eróticos de André Masson no Museu Courbet em Ornans. Para despistar, a obra reproduzida no catálogo foi atribuída a uma coleção de Tóquio, pois Sylvia Bataille prezava a sua tranquilidade. Os iniciados não diziam uma palavra sequer ante as reações escandalizadas. "Como é que tamanha obra-prima pôde ir para o estrangeiro sob a indiferença da direção dos museus da França?!", exclamavam, ofendidos. Simplesmente porque, desde 1981, ano da morte de Lacan, o quadro não saiu do apartamento de Sylvia Bataille, localizado a poucas centenas de metros do Museu d'Orsay.

## UM PODER INTACTO

A atriz morreu em dezembro de 1993 negando a quem quisesse ouvir que a obra estivesse com ela. A ironia da história foi que, durante os meses em que seus herdeiros estavam tomando providências para oferecer A origem do mundo ao Estado como dação para resolver questões de herança, estourou um escândalo com o lançamento de Adorações eternas, livro de Jacques Henric. A capa do romance exibia uma reprodução da pintura, o que o transformou em alvo de associações de famílias, que achavam ser seu dever proteger os menores dessa suposta imagem pornográfica.

Diante da polêmica, o ministro da Cultura Jacques Toubon interveio, denunciando uma tentativa de censura. Seu sucessor, Philippe Douste-Blazy, prefeito de Lourdes, fez de tudo para não ser fotografado ao lado da tela em sua apresentação oficial no Museu d'Orsay em 1995. Mas a censura muitas vezes surge quando menos se espera. Em 2008, um internauta chinês teve a sua conta pessoal excluída por postar uma reprodução de A origem do mundo no Picasa, site americano de compartilhamento de imagens.

Três anos depois, o artista dinamarquês Frode Steinicke foi removido da rede social Facebook pela mesma razão. A empresa norte-americana se justificou com o argumento de que a nudez era proibida na rede social, para que "continuasse a ser um ambiente virtual seguro para ser visitado, inclusive para as muitas crianças que o utilizam". Em protesto, milhares de usuários por sua vez postaram a foto em seus perfis. Finalmente, no início de 2014, a Sociedade de Filatelia e Cartofilia de Besançon enfrentou a recusa categórica do Correio em emitir um selo representando a tela por medo das reclamações que poderiam ser feitas pelas tais associações de famílias. A oportunidade, contudo, era boa: o grandioso retorno a Ornans de *A origem do mundo* como parte de uma exposição no Museu Courbet durante o verão. Lá também, os organizadores ficaram em alerta: a proibição de visitantes de menos de dezesseis anos desacompanhados foi uma primeira precaução, mas nada impedia que uma queixa fosse apresentada... A sensibilidade do público jovem definitivamente tinha costas largas.

## A MULHER SEM CABEÇA

A origem do mundo deslumbra, causa mal-estar, gera intrigas, farpas, envergonha... E também alimenta uma porção de fantasias. No início de 2013, a revista *Paris Match* soltou uma bomba. "Eis o rosto de *A origem do mundo*", era a manchete da revista, certa de que o retrato de uma mulher com a cabeça inclinada para trás em sua primeira página fosse provocar uma revolução. Um amador anônimo, apelidado de John, comprara a pintura em janeiro de 2010 e, depois de pesquisas e consultas a especialistas, estava convencido de que o retrato só poderia ser o do rosto ausente no corpo pintado por Courbet. Inicialmente relutante, Jean-Jacques Fernier, diretor do Instituto Courbet em Ornans, acabou por apoiá-lo em sua campanha.

De acordo com o especialista, o quadro seria parte de uma composição de maior importância que Courbet decidira cortar. Entre os argumentos, as análises efetuadas por um laboratório particular revelaram que a tela e os pigmentos datavam do século XIX... Assim como milhões de quadros que não são da lavra do pintor de Ornans. No Museu d'Orsay, assim como no Museu Courbet em Ornans, a opinião era categórica: o retrato não era de autoria de Courbet. A exposição organizada pelo Museu de Doubs durante o verão de 2014 sobre *A origem do mundo* foi uma oportunidade para o Centro de Pesquisa e Restauração dos Museus da França se envolver em uma análise mais aprofundada e pôr fim

ao debate - de acordo com a Paris Match, o retrato da discórdia valeria 40 milhões de euros! O quadro do d'Orsay foi removido da moldura e minuciosamente observado.

Se A origem do mundo fosse um pedaço cortado de uma tela maior, a lógica diria que a tela inteira grampeada no chassi fosse pintada. No entanto, os resultados da pesquisa foram definitivos: as bordas da tela não mostravam nenhum traço de tinta, mas sim do material da base com que os pintores recobrem a tela antes de adicionar os pigmentos misturados com óleo. Courbet não pintou além da moldura da pintura. A origem do mundo é de fato uma obra em si. A revolução prevista pela Paris Match não se verificou. Em seu lugar... o silêncio.

- A origem do mundo

Gustave Courbet (1819-1877)

1866 Óleo sobre tela 46,3 cm x 55,4 cm

Museu d'Orsay, Paris

## **O MÉDICO ARLESIANO QUE SE TORNOU SÚDITO DO IMPÉRIO SOVIÉTICO**

### **Retrato do doutor Félix Rey**

#### **Vincent van Gogh**

Vincent van Gogh ou o pintor aldito/louco/genial/fracassado/incompreendido/ alucinado - risquemos o que não se aplica. Raramente o nome de um artista evocou tantas fantasias e desencadeou tantas paixões. A história de Vincent, de sua carreira natimorta até os milhões que rende aos profissionais do mercado de arte, é tão cruel e tocante que não deixa ninguém indiferente. Vagando entre Amsterdã e Paris, assombrando Arles e Auvers-sur-Oise, Van Gogh se obstinou, passou fome e se atormentou por sua pintura, sua companheira mais fiel. Com exceção de Théo, seu irmão marchand, ele teve apenas um cliente em toda a vida. Seis meses antes da morte do artista, em julho de 1890, a pintora impressionista belga Anna Boch adquiriu O vinhedo vermelho, em Bruxelas, no Salão do Grupo dos XX. O clichê incomoda.

O século XX escolheu Van Gogh para encarnar, muito contra a vontade dele, a imagem romântica do pintor miserável, levou-o aos píncaros da fama e garantiu-lhe uma vida após a morte. Os galeristas de arte, contudo, eram numerosos. Por que Vincent? Por causa do talento, é claro, de um estilo à frente de seu tempo e dos detalhes extraordinários: seu confinamento em um hospital psiquiátrico e seu suicídio completam a lenda que parece não se esgotar. Apesar dos diferentes reenquadramentos críticos do final dos anos 1930, restituindo-lhe a personalidade de um pintor otimista, do erudito e homem letrado que muitas vezes se recusava a vender seus quadros, a ideia de que se pode detectar em suas pinturas os sintomas de sua loucura ainda perdura. Sempre hipnótica, sua obra resiste ao tempo. Incompreendidas ou mal-entendidas em seu tempo, suas telas parecem ter herdado a vontade do autor de vencer. O desprezo, as zombarias e a repulsa sofridos por ele não as condenaram; tornaram-nas mais fortes, enfrentando apreensões, resistindo a conflitos globais e dando a volta por cima. O Retrato do doutor Félix Rey é uma delas.

## **LOUCURA FURIOSA**

Em 1903, Paul Gauguin, refugiado nas Ilhas Marquesas, abriu seu baú de memórias e deu sua versão de um dia fatídico em dezembro de 1888 em Arles: "Quando a noite chegou, adiantei os preparativos para o meu jantar e senti a necessidade de ir sozinho tomar ar e sentir o perfume dos loureiros em flor. Já tinha atravessado quase inteiramente a praça quando escutei atrás de mim um pequeno passo nervoso e rápido que eu conhecia bem. Virei-me apenas quando Vincent correu para mim, navalha na mão. Meu olhar naquele momento deve ter sido muito poderoso, porque ele parou e abaixou a cabeça, depois voltou correndo para casa." Gauguin havia chegado em Arles alguns meses antes a convite do seu amigo.

A disputa entre os dois artistas era tal que não levou muito tempo para se transformar em um confronto desgastante, cada um cultivando uma visão pessoal da arte com determinação. Perturbado com a aparição espectral de seu companheiro, Gauguin escreveu que passara uma noite agitada. Na manhã seguinte, ele se dirigiu para a casa amarela, a construção onde o holandês instalara o seu ateliê: "Chegando na praça, vi uma grande multidão reunida. Perto de nossa casa, policiais e um cavalheiro baixinho de chapéu-coco que era o comissário de polícia. Eis o que aconteceu: Van Gogh voltou para casa e imediatamente cortou a orelha direita rente à cabeça. Deve ter levado algum tempo para deter o sangramento porque, no dia seguinte, muitas toalhas sujas estavam espalhadas no piso dos dois cômodos no térreo...

Quando ficou em condições de sair, com a cabeça enfaixada e coberta por uma boina basca bem enterrada, foi direto para uma casa onde se encontrou com uma conhecida, e deu à "funcionária" sua orelha bem limpa e fechada em um envelope. E disse: "Cá está uma lembrança minha!" Em seguida, saiu e foi para casa, onde se deitou e adormeceu." Segundo a imprensa local, a "funcionária" da casa de tolerância em questão era Rachel, a prostituta favorita de Van Gogh, que desmaiou na mesma hora. Na manhã seguinte, o pintor foi conduzido ao Hôtel-Dieu, uma espécie de Santa Casa de Misericórdia, onde "imediatamente seu cérebro começou a divagar", lembra Gauguin, evocando as vozes que Van Gogh dizia ouvir. O primeiro a chegar à sua cabeceira foi um jovem estagiário de 23 anos, Félix Rey, que teve a inteligência de enxergar além do estado de demência do pobre infeliz depois de perceber os sintomas de uma "epilepsia latente". Oferecendo-lhe uma escuta compassiva, o interno o incentivou a ter contato com outros pacientes, a encontrar um estilo de vida correto sem tabaco ou álcool, a escrever para seu irmão e até mesmo retomar os pincéis no próprio escritório dele.

A convalescença no antigo edifício do século XVIII durou quinze dias, após os quais o pintor saiu resolvido a fazer o retrato de seu bom samaritano. Este, por sua vez, retribuiu a cortesia indo visitá-lo em seu ateliê na companhia de dois outros médicos. Os quatro homens falaram de pintura, de cores complementares... O jovem Félix confessou sua falta de cultura, mas disse que desejava aprender. Ouvira falar de A lição de anatomia, de Rembrandt, e Vincent prometeu lhe enviar uma reprodução da pintura através de seu irmão Théo, que era marchand em Paris. Também se comprometeu a recomendá-lo ao seu médico de família em Paris, a fim de completar a sua formação - havia vários meses que Arles sofria com a devastação causada por uma epidemia de varíola, contra a qual um par de mãos experientes seria de grande ajuda. Cena inimaginável no mundo dos hospitais de hoje, o pintor contou que chegou a conversar por uma hora e meia com Félix Rey durante um passeio nos jardins do hospital, ao qual ele retornava com regularidade para fazer curativos. Van Gogh logo ponderou com sensatez sobre as aspirações do jovem interno: "Eu lhe disse que deveria se tornar um amante, mas não devia ele próprio tentar pintar."

## **UM PRESENTE CONSTRANGEDOR**

O pintor concluiu em dez dias o Retrato de Félix Rey, obra impressionante em que o busto do rapaz foi pintado diante de uma parede coberta com desenhos rebuscados. Tendo ido para Arles a fim de encontrar o "Japão francês", Van Gogh estava no apogeu de sua arte. Como nas gravuras japonesas, a frontalidade do seu modelo é intimidante. Olhar penetrante, constituição sólida, Félix Rey aparece nas cartas de Vincent ao irmão Théo como um homem "muito bom (...) incrivelmente trabalhador, sempre ocupado". Sua roupa, esboçada em linhas verticais largas, tão chapada quanto o traje de um boneco de papel, contrasta com uma cabeça bem cheia, usando um corte de cabelo à escovinha, pontuado por um bigode fino enrolado para cima sobre uma boca surpreendentemente feminina. Em segundo plano, o papel de parede no qual a imagem do modelo parece ter sido colada completa o desejo de criar uma obra perfeitamente decorativa, no espírito japonizante.

Quando Van Gogh lhe ofereceu o presente, o interno ficou desconcertado com tanta audácia pictural. Sua filha Pauline Rey disse, um século depois, que ele considerou o retrato "inverossímil e ridículo", aborrecido ao se ver ostentando uma barba verde e o cabelo vermelho. Confessou a seu ex-paciente que não se reconhecia na tela, mas seu profissionalismo o fez procurar não criar

antagonismos com o artista. Alarmado com a deterioração de sua saúde mental, Van Gogh havia decidido se internar em um lugar especializado em Saint-Rémy-de-Provence. Despediu-se do doutor Rey sem saber que o seu talento ficara novamente incompreendido.

Com a partida de seu paciente, Rey tentou dar a tela a um dos membros da equipe do hospital. Sem sucesso, levou-a para casa, para desgosto de seus pais, e teve de guardá-la nos fundos de uma casinha de campo de propriedade da família no bairro de Trinquetaille, na margem direita do Ródano. Quando a casa foi alugada, o quadro foi retirado de lá com o restante da mobília. Ainda considerando a obra grotesca, a mãe de Félix encontrou para ela uma utilidade inteligente: uma vidraça da porta do galinheiro no terraço da casa dos Rey estava faltando. Por que substituí-la por outra quando tinham à mão uma tela resistente cujo tamanho combinava perfeitamente com o do vidro quebrado?! Se o horror expresso pela família Rey com relação ao quadro ficou assim comprovado, nada se sabe sobre eventuais mudanças na qualidade dos ovos... 1901.

Tudo leva a crer que a tela acabaria furada por bicos descuidados e comida por insetos se não fosse o providencial aparecimento de Charles Camoin. Designado havia alguns meses para o 55º regimento de infantaria estacionado na área de Aix-en-Provence, o jovem pintor de origem marselesa encontrava tempo para os pincéis entre os exercícios. Sua admiração por Van Gogh levava-o com seu cavalete para os mesmos lugares escolhidos pelo pintor que o antecederia. Ansioso para obter uma permissão especial para visitar uma exposição, o soldado tentou se fingir de doente. Durante dois dias, apareceu na enfermaria do quartel onde atendia Félix Rey, que, na ocasião, substituíra alguém. Longe de ser enganado, o ex-estagiário, que se tornara médico, veio a falar de pintura com seu falso doente. Rey deixou escapar o nome de Van Gogh e narrou o episódio do retrato. Camoin foi tomado por uma agitação repentina: ele tinha de ver a tela! Félix, embaraçado, não sabia mais onde estava. Foram os dois para a casa dos pais de Félix, a mãe os levou para o terraço, para a frente do galinheiro, e disse: "Vai ser preciso limpá-lo, porque está muito sujo."

Félix abaixou-se para arrancar um por um os pregos que seguravam a tela. Nunca houve tapa-buraco pior... Em estado de choque, Camoin teria caído de joelhos diante da pintura e convencido o médico a dá-la para ele. Rey entregou-lhe outras cinco pinturas de Van Gogh em seu poder para que ele as confiasse a um marchand em Marselha.

Duas semanas depois, o marchand Molinard expressava em uma carta ao



Dr. Rey as suas dúvidas sobre a sua capacidade de vender as pinturas, muito vanguardistas para o gosto local. Nem Paris queria Van Gogh, disse ele: "De qualquer forma, você pode me dizer o que deseja apurar com essas pinturas e posso cuidar disso, mas todas precisam ser preparadas, temos de prendê-las nos suportes e principalmente restaurá-las". A intuição do marchand marselhês estava certa. Em Marselha, as pinturas permanecem encalhadas. Decidem enviar tudo para Paris, para o seu correspondente, o influente Ambroise Vollard, defensor fervoroso dos impressionistas. Os livros de contas do marchand parisiense indicam que o quadro cuja referência era "Retrato de homem sobre chassi, busto de frente ligeiramente voltado para a direita, assinado em vermelho: Vincent, Arles, janeiro de 1889" foi vendido pela soma de 150 francos.

Três semanas depois, Félix Rey recebeu uma carta de um colega dizendo-lhe que um comprador estava disposto a pagar 25 mil francos por seu retrato... A história da fortuna perdida começou a circular, com os Rey desempenhando o feio papel da família de beócios incapazes de reconhecer o talento de um artista. Em 1932, surgiu até uma peça de teatro chamada Cuidado com a pintura, no teatro de Mathurins, contando a história de um médico de Avignon que não consegue pôr as mãos nos quadros de um pobre louco que havia sido seu paciente. No mesmo ano, a história foi adaptada para o cinema francês por Henri Chomette com o mesmo título, e, no ano seguinte, gerou um filme em Hollywood dirigido por Sam Wood.<sup>28</sup>

Para os Rey, esta consagração não foi nenhum motivo de alegria.

## A CAMINHO DA RÚSSIA

Se o quadro pensou ter encontrado um novo lar, estava enganado: sua aventura europeia estava apenas começando. Condenado a um destino funesto num galinheiro de Arles, o Retrato do doutor Félix Rey fez um desvio para Berlim em 1908, depois de sua aquisição pelo galerista Paul Cassirer, decidido a aproveitar o filão de pinturas francesas impressionistas e pós-impressionistas. O retorno a Paris, rua Royale, foi afinal muito rápido. O galerista e fotógrafo Eugene Druet, com as fotografias que tirava das obras, disponibilizando-as também para venda, contribuía para promover e divulgar a obra de Vincent van Gogh. Um de seus clientes fiéis, o riquíssimo russo Sergei Ivanovich Shchukin, comprou-lhe uma composição muito próxima do espírito de Gauguin, Mulheres

de Arles, e não resistiu à atração do retrato hipnótico do jovem médico de Arles, que adquiriu por 4.600 francos. Apelidado de ministro do Comércio de Moscou, Shchukin devia sua fortuna à prosperidade da empresa têxtil fundada por seu pai, que ele havia herdado com seus irmãos.

O apelido era justo - jovem pai de família, Sergei herdou em 1882 o Palácio Trubetskoï, antiga residência do governador de Moscou. Seguindo o modelo da elite russa, adepta do gosto francês, os irmãos Shchukin interessavam-se pela arte e, como todos os bons patrícios moscovitas, começaram suas próprias coleções. Multiplicando as estadias em Paris, esquadrinhando as galerias ao redor da casa de leilões Drouot, Sergei demonstrava audácia interessando-se pela jovem guarda. Comprou de Paul Durand-Ruel, o principal esteio dos impressionistas, não apenas um Monet, mas doze. Os Degas (quatro), Renoir (dois), Cézanne (oito), Gauguin (dezesesseis), vv 262 Dérain (dezesesseis) e Marquet (oito) se acumularam para criar uma coleção impressionante que cobria as paredes do Palácio Trubetskoï. Quando Shchukin adquiriu o "Retrato de homem sobre chassi" em 1908, Van Gogh estava longe de ser um desconhecido para esse colecionador de bom gosto que, três anos antes, já tinha adquirido os impressionantes Arena de Arles e O arbusto na galeria Leclerc.

Conhecido como "o lobo branco" pelos donos de galerias parisienses, que o viam como um cliente privilegiado, Shchukin passou por provações pessoais que o levaram a se lançar de corpo e alma na arte. O pobre homem, privado de um dos seus filhos, de sua mulher e de um irmão mais novo no espaço de três anos, encontrava conforto nas obras que colecionava. A partir de 1907, os seus esforços se concentraram em um artista em especial, Henri Matisse. Como protetor e mecenas do pintor, ele iria adquirir um total de quarenta pinturas, e lhe encomendaria dois painéis decorativos para a escadaria do Palácio Trubetskoï, A dança e A música. O fauvista seria posteriormente destronado por um jovem espanhol sem vintém, Pablo Picasso, de quem Shchukin comprou cinquenta pinturas em apenas cinco anos.

## NACIONALIZAÇÕES EM SÉRIE

A Primeira Guerra Mundial refreou consideravelmente o entusiasmo do colecionador. Nas paredes de seu palácio em Moscou se acumulavam uns 260 quadros, a maioria deles obras-primas. Félix Rey, cuja identidade ainda se escondia atrás do "Retrato de homem sobre chassi", foi sabiamente pendurado

em um canto de uma das muitas saletas íntimas do palácio, Homem com cachimbo de Paul Cézanne à sua esquerda, uma Dama em negro de Auguste Renoir acima de sua cabeça, O aqueduto de Paul Cézanne à sua direita.

O bom doutor tinha sem dúvida escapado de um destino coberto de milho e salpicado de penas de galinha, mas ainda não estava seguro por causa disso. Cinco anos antes, Sergei Shchukin decidira abrir seu palácio ao público. Todos os domingos, à hora do almoço, enfiava o traje de guia turístico e mostrava sua caverna de Ali Babá a um público moscovita fascinado. O colecionador confidenciara ao fundador do Museu Pushkin, inaugurado em 1912, que tinha a firme intenção de legar seu palácio à cidade de Moscou. Transformada em galeria da nova pintura francesa, a mansão Shchukin tornou-se o lugar da última moda, onde a aristocracia de Moscou descobria as últimas tendências artísticas parisienses.

Em Moscou, o único equivalente era o palácio de Ivan Morozov, colecionador fanático, mas bem mais discreto, na casa de quem desembarcou O vinhedo vermelho, única pintura que Van Gogh vendeu em vida... A guerra e a Revolução de Outubro pouparam o palácio, mas o ano de 1918 marcou uma reviravolta no destino da coleção Shchukin e de todas as coleções privadas. Uma comissão de proteção patrimonial e artística foi estabelecida para inspecionar todas as mansões particulares, palácios e obras de arte de valor histórico significativo.

Como membros da comissão, Sergei Shchukin e Ivan Morozov foram encarregados de transformar o Palácio Kremlin em um gigantesco museu da arte moderna, local emblemático de uma futura Acrópole de museus da qual fariam parte os palácios dos dois mecenas. Shchukin e Morozov aceitaram que suas coleções, assim como os palácios que as abrigavam, fossem oficialmente colocados sob a tutela da República Soviética com a condição de ambos serem nomeados seus conservadores vitalícios. Em troca, Shchukin "foi obrigado a ter em sua própria casa um quarto de empregada ao lado da cozinha", escreve Yuri Annenkov, artista russo e cenógrafo.

Este sacrifício feito às autoridades não contribuiu muito para a tranquilidade de Shchukin. Três meses antes de sua casa e sua coleção serem oficialmente nacionalizados por um decreto assinado em 5 de novembro de 1918 pelo presidente do Conselho dos Comissários do Povo, Vladimir Ulyanov, ou Lenin, Sergei foi forçado a sair da Rússia e ir para Nice com a família. Em uma das mãos, documentos falsos e passagens de trem para Kiev. Na outra, uma parte de

sua fortuna convertida em diamantes, escondidos na boneca de sua filha de três anos, Irina. Ekaterina Keller, sua filha mais velha, nascida do primeiro casamento, permaneceu em Moscou, onde, responsável pela manutenção do Palácio Trubetskoï, renomeado Primeiro Museu de Arte Moderna Ocidental, recebeu visitantes e guiou-os em visitas às coleções até 1922.

Teria sido um consolo para Sergei o novo governo reconhecer a importância da arte moderna e seu papel civilizador? Ivan Morozov, por sua vez, nunca se recuperou. Nomeado curador-adjunto, ele resistiu durante dez meses, guiando os visitantes em seu palácio, chamado de Segundo Museu de Arte Moderna Ocidental. Quando lhe ordenaram que se instalasse no subsolo, ele acabou desistindo.

Refugiou-se com sua família em Paris e morreu em 1921 de uma insuficiência aórtica, durante uma estadia em Karlsbad. Na mesma ocasião, Jacob Baart de la Faille embarcou em uma missão épica: a primeira biografia e catálogo fundamentado da obra de Van Gogh. O historiador de arte holandês tinha de começar do zero. Buscando identificar o modelo do retrato da antiga coleção Shchukin, ele enviou uma fotografia ao doutor Rey para o hospital de Arles. "É você?" "Sim, sou eu!" Em seguida, o médico recebeu uma carta idêntica do diretor do Primeiro Museu de Arte Moderna Ocidental. Chegara para ele a hora da fama. O médico recebeu curiosos, posou para fotógrafos, foi entrevistado por biógrafos. Teria consciência de que, no mesmo momento, seu retrato se tornara propriedade dos soviéticos? Que caminho percorrido em menos de trinta anos! O retrato não desfrutaria por muito tempo mais dos ouros do palácio confiscado a Shchukin. Em 1928, a administração militar instalou ali seu quartel-general e transferiu a coleção para o palácio de Ivan Morozov, na rua Prechistenka. As duas coleções reunidas passaram a constituir o Museu Nacional de Arte Moderna Ocidental.

## **O OBSCURANTISMO EM MARCHA**

Apesar dessas mudanças de tutela, as obras-primas de Van Gogh, Gauguin e Cézanne que tinham pertencido a Shchukin e que foram reunidas às de Morozov não tinham, de imediato, muito mais a temer. Fruto da vanguarda francesa, essa arte ainda era exaltada pelo governo russo, que via nela a manifestação artística de uma rebelião contra a ordem burguesa. O lugar onde estavam se beneficiava da presença de curadores e historiadores. As coleções eram objeto de

publicações e exposições. Ali, os estudantes desfrutavam do contato com obras e recursos de artistas estrangeiros. Mas o Soviete Supremo<sup>29</sup> precisava de dinheiro. Era hora de fazer as obras e os objetos de arte acumulados em sua carteira gerarem lucro. Para as coleções russas, os anos 1930 foram anos sombrios, sinônimos de dissolução, de dispersão. No início, a arte dita contemporânea foi poupada e a arte antiga (Rembrandt, Rubens, Van Eyck, Rafael, Ticiano, Poussin...) foi objeto de importantes vendas no exterior. Entre 1928 e 1933, o museu financiou o poder soviético vendendo mais de dois mil e quinhentos quadros, incluindo várias obras-primas, para marchands estrangeiros - admire-se o cinismo e a facilidade com que esse novo poder encheu seus cofres com dinheiro dos países cujos sistemas políticos e econômicos ele condenava.

O Café à noite, de Van Gogh, da coleção de Ivan Morozov, fez, assim, parte das obras adquiridas por debaixo dos panos, através de uma galeria de Berlim, por um grande colecionador norte-americano, que depois a legou para a Galeria de Arte da Universidade de Yale. Morto em 1936, em Paris, Sergei Shchukin nunca mais viu suas amadas pinturas. O indulto para Félix Rey e seus companheiros foi passageiro. Por mais que as autoridades do museu defendessem ferozmente a sua coleção, a arte ocidental tornara-se inimiga nacional. Houve instruções para que se afastasse o povo dessas obras de propaganda, situadas no extremo oposto do ideal revolucionário ao qual a arte russa deveria aspirar.

Os dirigentes do museu lutavam em vão para organizar exposições demonstrando o caráter revolucionário da arte ocidental. Em 1938, o diretor do museu, que Ivan Morozov auxiliara durante algum tempo, foi despedido. O tratamento preferencial concedido às obras durante a Segunda Guerra Mundial foi então surpreendente... caso se considere que uma temporada no interior da Sibéria se qualifique como tratamento preferencial. De volta a Moscou no final do conflito, as obras esperaram pacientemente dentro de suas caixas.

O Museu de Arte Ocidental iria reabrir algum dia? Consciente do poder da arte e da cultura, a propaganda soviética seguiu outra estratégia. Exaltadas algumas décadas antes, as obras-primas de repente foram alvo de uma campanha contra o Formalismo, orquestrada desde 1948. O que haveria de mais nocivo do que uma paisagem de Monet, mostrando uma versão turva da realidade, para o cérebro dos honestos trabalhadores soviéticos?! Não surpreendentemente, o museu foi fechado por um decreto de Joseph Stalin. Suas coleções de arte moderna foram consideradas "mediócras, antipopulares, [testemunho] de uma arte formalista burguesa totalmente desprovida de virtudes educativas e estranha

à construção do socialismo". O palácio de Ivan Morozov foi esvaziado das suas coleções e cedido à Academia de Belas-Artes da URSS, para que esta ali instalasse escritórios e organizasse exposições de arte soviética.

O departamento de museus do Comité para Assuntos Artísticos pretendia conservar as melhores obras em Moscou, repartir as pinturas menores pelos museus provinciais e se livrar do resto tocando fogo. Ao mesmo tempo que a perseguição a artistas, poetas e compositores como Prokofiev e Shostakovich não enfraquecia, o projeto não foi implementado. Em vez disso, decidiu-se fazer uma grande divisão das coleções entre o Museu Estatal Pushkin de Belas-Artes, em Moscou e o Museu Hermitage, na antiga capital Leningrado. Tal qual abutres ou pastores reunindo suas ovelhas - como quiserem -, os líderes dos dois principais museus de Moscou e Leningrado fizeram suas escolhas.

O Retrato do doutor Félix Rey desembarcou no Museu Pushkin, em Moscou, perdido em um mar de centenas de pinturas impressionistas cuidadosamente escolhidas pelo diretor. Nem assim o quadro de Van Gogh enxergou a luz do dia. Todas essas obras vistas como perturbadoras foram relegadas ao porão e lá permaneceram até a morte de Stalin. Nesse período, as galerias serviam de escrínios onde eram exibidas as montanhas de presentes oferecidas ao "paizinho dos povos". Em dezembro de 1953, as salas recuperam a sua antiga aparência e sua horda de reproduções em gesso de esculturas antigas.

Não tendo conseguido tocar o coração dos curadores, obras-primas de Cézanne, Picasso e Matisse saíram quase às escondidas dos porões para integrar exposições controversas ou para vegetar em uma saleta exígua. Suas más reputações - consideradas prejudiciais às mentes impressionáveis dos jovens - persistiam tenazmente. O Retrato do doutor Félix Rey fez assim um primeiro passeio a Leningrado em 1956, como parte de uma exposição apresentando oito séculos de pintura francesa. Apesar do degelo encarnado por Nikita Khrushchev,<sup>30</sup> que nomeou a jovem Irina Antonova para chefiar o museu em 1961, foi preciso esperar até meados dos anos 1970 para que essa fabulosa coleção finalmente chegasse ao primeiro andar do museu, relegando os deuses e deusas da Antiguidade ao pátio grego.

## UMA NOVA ERA

O Museu Estatal Pushkin de Belas-Artes era o orgulho dos moscovitas, que

o viam como uma instituição à altura do prestígio da nação. A Guerra Fria havia amornado. As fronteiras se abriam. Faziam-se contatos com museus estrangeiros. Em 1954, Irina Antonova organizou uma exposição em Paris com 37 Picassos. Félix Rey mal continha sua impaciência. Vinte anos mais tarde, ele atravessou por sua vez a Cortina de Ferro. Paris, cá estou eu de volta! O Museu Jacquemart-André organizou então uma grande retrospectiva de Van Gogh que se tornaria um marco. As viagens incessantes de coleções russas estavam apenas começando: em 1965 e 1966, o Museu de Belas-Artes de Bordeaux e o Museu do Louvre receberam alternadamente uma seleção de obras-primas da pintura francesa do Museu Pushkin e do Museu Hermitage.

No ano seguinte, o Retrato do doutor Félix Rey tomou o rumo do Japão, para Tóquio e depois para Quioto. Em 1972, coube ao Museu Kröller-Muller, de Otterlo, receber uma amostra dos mais belos desenhos e pinturas dos séculos XIX e XX direto de Moscou e São Petersburgo. E o ano seguinte marcou o início de uma fantástica aventura americana. Tudo começou com o sucesso inesperado das negociações particulares do industrial e colecionador americano Armand Hammer na URSS. Muito bem-posicionado no Kremlin, poucos meses antes Hammer tinha exibido suas próprias obras-primas em Leningrado e Moscou. Sua insistência resultou na primeira exposição impressionista dos tesouros do Museu Pushkin e do Hermitage fora da União Soviética. O empréstimo foi organizado pela galeria nova-iorquina Knoedler & Co., cujo acionista majoritário era Armand Hammer.

Uma vez sacramentada a negociação, foi preciso agir com rapidez. A National Gallery of Art de Washington, primeira do circuito, teve apenas 36 dias para se preparar. Em Washington, mais de 316 mil visitantes, em abril de 1973, correram para descobrir os tesouros nacionalizados pelos bolcheviques. A exposição, em seguida, embarcaria em uma jornada digna de um tour turístico: Nova York em maio, Los Angeles em junho, Chicago entre julho e agosto e, finalmente, Fort Worth, Texas, em setembro. A troca de conhecimentos e a difusão internacional estavam no cardápio do museu moscovita. Com a glasnost e a perestroika, as trocas se tornaram mais frequentes e tomaram um novo rumo. O Museu Pushkin estava sempre pronto a espalhar a boa-nova, mas o fazia agora em troca de dinheiro. Aproveitando-se de uma liberdade de que o povo soviético era privado, o retrato de Van Gogh e seus companheiros de viagem, Matisse, Picasso, Cézanne e Gauguin continuaram a ver o mundo, com o chapéu estendido para recolher as moedas.

Em 1983, passaram quatro meses na Villa Favorita, encantadora residência

do barão Hans Heinrich Thyssen-Bornemisza, em Lugano. Em 1986, embarcaram em uma nova turnê-relâmpago através dos Estados Unidos, ficando apenas dez dias em cada cidade - Washington, Los Angeles, Nova York. Armand Hammer tinha entrado em ação novamente... Mais uma vez, os responsáveis pelos museus americanos foram forçados a se preparar a toque de caixa. Em troca dessa exposição 'turnkey' Hammer convenceu a National Gallery a se desfazer de quarenta pinturas impressionistas, que foram acrescentadas às de sua própria coleção, para uma série de exposições em museus soviéticos. Uma dessas exposições, no entanto, escapou à regra.

Em 1989, a cidade de Arles comemorava o centenário da estadia de Van Gogh ali, apresentando uma exposição-evento no antigo hospital, rebatizado de Espaço Van Gogh. Será que esse regresso à região em seu antigo local de trabalho, depois de 88 anos de aventuras extraordinárias, foi uma fonte de alegria para o nosso 'Félix Rey' ou o cacarejar das galinhas o traumatizou para sempre? Teria ele reconhecido sua filha, Pauline Rey (Mourard, de casada), transformada em augusta senhora de 91 anos, que pousou os olhos nele pela primeira vez desde sua partida para Marselha em 1901? O encontro deles seria o ponto alto da exposição. No ano seguinte, o Museu Van Gogh em Amsterdã comemorou o centenário da morte do pintor com uma super-retrospectiva, com dois terços das entradas já vendidos na véspera da inauguração. O Retrato do doutor Félix Rey, fragilizado por sua epopeia arlesiana, ficou em Moscou.

## **O DESPERTAR DOS HERDEIROS ESPOLIADOS**

Entre 2002 e 2003, nova turnê pelos Estados Unidos: Houston, Atlanta e Los Angeles. As obras-primas de Shchukin e Morozov apareceram em canetas, canecas, mousepads etc. Para os herdeiros Shchukin e Morozov, era demais. Privados de seus bens de família em 1918 por um regime que desaparecera nas brumas da história, os descendentes de Serguei e Ivan desejavam que lhes fosse devolvido o título de proprietários das obras. Apesar de bastante conscientes de que os museus nunca lhes restituíam os quadros, de um valor que se tornara inestimável, tinham como principal queixa não se fazer menção em nenhum lugar, nas paredes ou nas etiquetas das obras que enfeitavam os museus de Moscou e São Petersburgo, à proveniência prestigiosa dos quadros de seus antepassados.

Em 1993, Irina, a filha de Sergei Shchukin, havia lançado uma verdadeira



bomba, reclamando a apreensão de 25 pinturas de Matisse emprestadas pelo Museu Pushkin ao Centro Pompidou, em Paris, para uma retrospectiva do pintor francês. Residente em Paris, a herdeira reclamava não só a propriedade das pinturas como também o reconhecimento de seus direitos de reprodução e exibição. O Supremo Tribunal de Paris declarou o pedido inadmissível, argumentando não ser de sua alçada julgar o caso, que envolvia a Federação Russa e sua soberania. A herdeira teve de finalmente se curvar para que as pinturas participassem de uma nova exposição itinerante, que iria de Essen a São Petersburgo passando por Moscou. Reunindo pela primeira vez os quadros das duas coleções de prestígio, a exposição Monet a Picasso foi renomeada Morozov e Shchukin - colecionadores russos: de Monet a Picasso.

Foi uma vitória de fachada para Irina, que não desistiu. Seu desejo mais caro resumia-se em quatro pontos: que a coleção fosse reunida no Museu Hermitage; que as palavras "doação Shchukin" fossem acrescentadas em cada etiqueta dos quadros expostos; que o Palácio Trubetskoï passasse a abrigar uma fundação de interesse geral e que lhe fosse paga uma indenização, mesmo que apenas simbólica. Orgulhosa de sua herança, Irina Shchukin queria "manter essa coleção como legado artístico do nosso país, a Rússia, mas que Sergei Ivanovich Shchukin e seus herdeiros não sejam mais humilhados e ofendidos como têm sido. Isso implica que a Rússia anule o decreto spoliador de 1918<sup>31</sup> e que a família Shchukin efetue de bom grado a transferência da propriedade de sua coleção para a cidade de Moscou".

Em 2000, André-Marc Delocque-Fourcaud, filho de Irina, falecida em 1994, assumiu sua bandeira com mais sucesso. Dessa vez, a ofensiva foi lançada em Roma. O herdeiro conseguiu na capital italiana uma audiência judicial, que examinou seu pedido de apreensão de A dança, de Henri Matisse, obra fundamental da coleção de seu avô, emprestada por Moscou para a exposição Cem obras-primas do Museu Hermitage, que deveria ir em seguida para Milão. Sem esperar as conclusões do relatório de peritos determinado pelos tribunais italianos, as obras foram repatriadas às pressas e Mikhail Piotrovsky, diretor do Museu Hermitage, declarou: "Se alguma vez uma de nossas obras de arte vier a ser apreendida por qualquer tribunal, de qualquer país, mesmo que por cinco minutos, será a última vez que o Hermitage emprestará obras para tal país."

Em 2003, por ocasião de uma nova turnê em solo americano da coleção Pushkin, com participação do Retrato do doutor Félix Rey, o Museu de Belas-Artes de Houston adiantou-se e pediu imunidade federal para as obras. O fato de os Estados Unidos garantirem a proteção das obras contra qualquer apreensão

não bastou para dissuadir André-Marc Delocque-Fourcaud de apelar para a Justiça da Califórnia. O herdeiro tinha acabado de ser dispensado pelo Museu de Arte do Município de Los Angeles, que não se rendera ao seu pedido de auferir uma parte dos lucros da exposição, ou seja, uma percentagem dos lucros das vendas de entradas e de produtos derivados.

Determinado a obter o reconhecimento oficial do ato de esbulho sofrido por seu avô, André-Marc Delocque-Fourcaud tentou retirar 25 quadros da exposição provenientes da coleção de seu avô e exigiu três vezes o montante de indenização por perdas e danos que o museu teria de pagar se fosse culpado de receptação de objetos roubados. "Trata-se de um conflito entre a família Shchukin e o governo russo, e uma ação judicial em um tribunal norte-americano não é a solução apropriada para resolver este caso", disse o advogado do museu californiano. O Tribunal rejeitou a queixa. A exposição seguiu sem percalços até meados de outubro. Para o herdeiro, a luta era simbólica.

Na impossibilidade de recuperar a propriedade das obras, ele sonhava em ver a coleção reunida em Moscou, em um único lugar e aberta gratuitamente ao público. E uma compensação financeira não seria recusada: "Entre 3 milhões de dólares (estimativa do valor da coleção em 2003) e nada, o campo das negociações é amplo." Poucos meses depois, o Museu Pushkin deu um primeiro passo para uma exposição sobre os 150 anos do nascimento de Sergei Shchukin. O herdeiro mostrou sua boa vontade doando os últimos seis quadros da coleção que seu avô ainda possuía - quatro de Henri Fauconnier e dois de Raoul Dufy. Foram incluídas etiquetas citando a proveniência das obras em Moscou e São Petersburgo.

O reconhecimento oficial foi tão grande que André-Marc Delocque-Fourcaud chegou a desejar que a casa da família de Shchukin em Moscou, ocupada pela Cooperativa de Estado Maior do Exército russo, fosse cedida ao Museu Pushkin. O Palácio Trubetskoï poderia então recuperar sua soberba aparência - as ricas decorações, as paredes e tetos esculpidos havia um século estavam escondidos por madeira compensada. As relações foram se reaquecendo de tal forma que, em 2005, quando foi apresentada uma seleção de obras de arte do Museu Pushkin na Fundação Pierre Gianadda, em Martigny, na Suíça, linha muito aberta o Museu de Moscou ameaçado - que vergonha! - de uma apreensão.

Para a pacata comuna situada no sopé do Valais, o acontecimento era inédito: a empresa de exportação e importação Noga conseguiu do Escritório da Promotoria Distrital de Martigny o que os herdeiros Morozov e Shchukin nunca

tinham alcançado: a apreensão de 54 telas dois dias antes do encerramento da exposição. Nessim Gaon, proprietário da Sociedade Noga, estava em conflito declarado com a Federação Russa desde 1991, quando dirigentes russos, aproveitando-se da dissolução do Império soviético, recusaram-se a honrar um substancial contrato de 1,5 milhão de dólares. Aquela apreensão era a segunda de uma série de tentativas de Nessim Gaon, endividado e falido, para obrigar a Rússia a reconhecer sua dívida.

Habituação a peripécias de todos os tipos, o Retrato do doutor Félix Rey fazia parte do lote. Quatro dias depois, em 15 de novembro, às 13 horas, a apreensão foi cancelada. Menos de uma hora depois da chegada do fax comunicando a suspensão, os quadros foram carregados em caminhões com destino à Rússia. Duas horas mais tarde, por volta de 15h30, quando os caminhões já seguiam para a Alemanha, Noga entrou com uma queixa contra a decisão administrativa. Às 17h40, a Promotoria Distrital de Martigny recebeu ordem do órgão jurídico competente para impedir que a Fundação deixasse as pinturas partirem. A polícia de Valais ligou as sirenes. À noite, os caminhões foram interceptados em postos aduaneiros de Genebra e Basileia e a carga foi transferida para o porto livre de Genebra. No dia seguinte, no final da tarde, o Conselho Federal decidiu suspender a apreensão em caráter imediato. Coube a Nessim Gaon pagar os custos da operação.

Os nomes Morozov e Shchukin surgiram novamente em jornais de todo o mundo em 2009 por ocasião da exposição Da Rússia: pinturas de mestres franceses e russos de Moscou a São Petersburgo (1870-1925), organizada pela Royal Academy of Art de Londres com peças das coleções de quatro grandes museus russos, incluindo o Museu Pushkin. Novamente o Retrato do doutor Félix Rey estava envolvido em uma grande negociata. Em troca de uma encomenda de 500 milhões de metros cúbicos de gás russo, a empresa alemã E.ON Ruhrgas ficou encarregada da organização da mostra em Düsseldorf e depois em Londres. Consciente do risco para a exposição, os organizadores britânicos entraram em contato com os herdeiros residentes na França e ofereceram-lhes um pagamento de uns tantos milhares de euros em troca de seu silêncio. Ao contrário do que acontecia na Alemanha, onde a exposição fora realizada algumas semanas antes, a lei britânica não previa a imunidade judicial de obras de arte emprestadas por um país estrangeiro. O tiro saiu pela culatra.

Ofendidos, Andre-Marc Delocque-Fourcaud e Pierre Konowaloff<sup>32</sup> recusaram a oferta, a conselho de seus advogados. Em pânico com a ideia de a Rússia cumprir sua ameaça. "Até cancelar a exposição, os dirigentes da Royal

Academy apelaram para meios políticos. Poucos dias antes da abertura, a Lei de Imunidade do Estado foi aplicada in extremis para garantir imunidade às obras. Irritados, os herdeiros reuniram a imprensa e expressaram o seu desejo de obter uma indenização por parte das autoridades russas, bem como uma comissão no valor de 67 mil euros sobre o lucro obtido com a venda das entradas para a exposição.

## O SONHO DE IRINA

Aos olhos de Irina Antonova, diretora do Museu Pushkin desde 1961, os dois herdeiros tinham perdido todo o direito pelos quadros. Na verdade, as reclamações deles eram a menor de suas preocupações. Irina alimentava um sonho pessoal que ocupava seus pensamentos: reformar o Museu de Arte Moderna Ocidental, aonde ia todos os dias no seu tempo de estudante. Em outras palavras, reinvestir no antigo palácio de Ivan Morozov, no qual ainda estava instalada a Academia de Belas-Artes, para ali reunir as coleções Morozov e Shchukin. O Retrato do doutor Félix Rey faria alguma objeção a uma viagem no tempo?

Em abril de 2013, com 91 anos, Irina Antonova participou de uma sessão de perguntas e respostas com o presidente Vladimir Putin, transmitida ao vivo pela televisão russa, para fazer seu pedido oficial. Sentindo a questão delicada, Putin se esquivou e se apoiou na competência do Ministério da Cultura. Mikhail Piotrovsky estava à beira da apoplexia: o diretor do Museu Hermitage, em São Petersburgo, vinha trabalhando havia duas décadas para transferir sua parte das coleções Shchukin e Morozov para um prédio em frente ao Hermitage, com inauguração prevista para o final de 2014.

Para Mikhail Piotrovsky, a ameaça de ver cerca de trezentas das telas mais bonitas de sua coleção serem transferidas à força para Moscou era uma tentativa de expropriação. Os herdeiros de Morozov e Shchukin provavelmente teriam alguma coisa a ver com aquilo... O debate público se aqueceu; mais de 36 mil petersburgenses assinaram uma petição contra o projeto de reunificação. A Inteligência, a Prefeitura e até mesmo os torcedores do clube de futebol Zenit expressaram sua indignação.

Tendo a seu lado os oligarcas de Moscou, Irina Antonova não encontrou apoio no mundo dos museus. Rebaixando-se ao acusar os adversários de seu projeto de respaldarem a decisão de Stalin, ela teve de se consolar com a

promessa do ministro da Cultura de criar um museu virtual reunindo as duas coleções na internet. Algumas semanas mais tarde, quando acabara de se comprometer a mais cinco anos no Pushkin, a Dama de Ferro jogou a toalha. Após 52 anos de serviço leal, Irina Antonova renunciou e recebeu o título de diretora honorária do museu. Mas trocou seis por meia dúzia.

Em vez de descansar, a curadora passou a se ocupar de seu projeto do museu, que para ela não tinha nada de virtual. Entre o escândalo da reconstituição do Museu de Arte Moderna Ocidental e a tensão geopolítica internacional provocada pelos confrontos na Ucrânia no início de 2014, André-Marc Delocque-Fourcaud precisou novamente ser paciente. Os anos de luta não foram em vão: o herdeiro Shchukin conseguiu ganhar a confiança dos guardiões do tempo e passou a cultivar boas relações com Irina Antonova e Mikhail Piotrovsky. Infelizmente, o capricho da diretora perturbou a gestação de um projeto de exposição da coleção Shchukin através do mundo.

Como as relações entre os dois diretores estão longe de serem amenas, a homenagem ao colecionador russo elaborada por André-Marc Delocque-Fourcaud com o Museu Hermitage não poderá ver a luz do dia sem a participação do Museu Pushkin. Os promotores tinham em mente Paris, China, Coreia... Até então, não tendo conseguido reencontrar os ouros do Palácio Trubetskoï, o Retrato do doutor Félix Rey calmamente espera sua transferência para a nova casa, o Palácio do Estado-Maior. Localizado em frente ao Palácio do Hermitage, o prédio neoclássico, que abrigava os escritórios administrativos de três ministérios diferentes, vai acolher, depois de restaurado, as coleções do século XIX do museu.

Nosso caro médico arlesiano, tão pouco versado na arte de seu paciente holandês, nunca poderia imaginar que seu retrato, viajando ao redor do mundo, iria um dia financiar o equivalente russo do Museu d'Orsay. Saído de um galinheiro para pousar nos salões luxuosos do palácio de Sergei Shchukin, tendo escapado ao poder stalinista para terminar no terceiro andar luminoso de um palácio neoclássico moscovita, nosso retrato parece ter herdado a vontade de vencer de seu autor: depois de todos esses anos, ele finalmente conseguiu encontrar um lugar ao sol. Mesmo à noite!

-

Vincent van Gogh

Janeiro de 1889 Óleo sobre tela 64 cmx53cm

Museu de Belas-Artes Pushkin, Moscou





## **A PAIXÃO DE GUERNICA**

### **Guernica**

#### **Pablo Picasso**

A cena é arrepiante. Um cavalo, a cara magra, se contorce de dor. Um guerreiro está caído no chão, os membros despedaçados. A mão ainda está crispada no punho de sua espada quebrada. Uma mãe, trazendo nos braços estendidos o filho morto, grita alto sob o olhar estarecido de um touro enorme. Outra vítima levanta os braços para o céu, impotente. Uma mulher vem correndo, um outro rosto boquiaberto se aproxima, no braço levantado uma lâmpada de querosene. A ação transcorre à luz de um grande olho aberto, no qual uma lâmpada substitui a pupila. Um galo, no segundo plano, também foi atingido. Olhos cerrados numa expressão de dor, ele vira o bico aberto para o céu enquanto pinga sangue de sua asa.

Aqui e ali aparecem alguns detalhes mais concretos: as telhas de um telhado, uma casa em chamas... Os personagens estão em branco sobre um fundo preto e cinzento, como capturados no escuro pelo clarão luminoso de um flash fotográfico. Ou de uma bomba. A outra cena igualmente arrepiante se passa em Paris durante a Ocupação, na rue des Grands-Augustins. No amplo sótão que lhe serve de ateliê, um artista recebe frequentemente a visita de oficiais da Gestapo, que buscam provas de sua colaboração com o inimigo sob o pretexto de admirar seu trabalho. Naquele dia, quem chega é Otto Abetz, o embaixador da Alemanha nazista na França. Homem culto e refinado, o oficial de quarenta anos examina um grande afresco alegórico reproduzido em um cartão-postal. "Foi você quem fez isso?" - pergunta ele. "Não. Foi você." - teria respondido o pintor, o sangue frio mascarando sua origem espanhola. Guernica havia muito estava protegida nos Estados Unidos, no Museu de Arte Moderna de Nova York, e a raiva que inspirou Pablo Picasso ao conceber a obra estava intacta.

## **A ESPANHA DESTROÇADA**

Em janeiro de 1937, José Renau, diretor-geral de Belas-Artes sob o governo de Francisco Largo Caballero, entrou em contato com Picasso. Orgulho de sua

terra natal, o pintor desfrutava de uma bela notoriedade, apesar das mentes conservadoras insensíveis a uma estética que consideravam incompreensível ou incongruente. Ainda que não fosse um ativista, aquele comunista convicto era o homem da situação aos olhos de José Renau. A Exposição internacional de artes e técnicas na vida moderna, em Paris, da qual a Alemanha seria a convidada de honra, deveria ser inaugurada em 25 de maio. Mergulhada havia seis meses em uma sangrenta guerra civil, a Espanha republicana assaltada pelos nacionalistas precisava ter uma presença forte e poderosamente antifascista. Sintomático das dificuldades que o país enfrentava, o pavilhão oficial da exposição seria de uma modéstia sem precedentes, que deveria fazer-se esquecer em prol de seu conteúdo feito para causar boa impressão. O desafio seria ainda maior porque o pavilhão espanhol ficaria próximo ao da Alemanha nazista, gigante de pedra e aço projetado pelo arquiteto do Reich, Albert Speer.

Essa Alemanha que, com a Itália, fornecia apoio logístico aos exércitos nacionalistas do general Francisco Franco. Contra tais inimigos, o governo republicano do trabalhista Francisco Largo Caballero tinha muito o que fazer. Confiar a realização de um afresco monumental ao artista designado diretor honorário do Prado seis meses antes seria o ideal. Pablo Picasso era o mais célebre pintor vivo: por que se privar de sua ajuda se ele estava pronto a proclamar seu apoio à causa republicana? O apartamento que Picasso ocupava na rua La Boétie estava habituado ao entra e sai dos amigos do pintor.

A visita de uma delegação oficial, no entanto, era novidade: José Renau, acompanhado por José Gaos, o comissário-geral do pavilhão, os arquitetos José Lluís Sert e Luis Lacasa, e também os poetas José Bergamin, Juan Larrea e Max Aub. Embora Picasso no exílio nunca tivesse trabalhado por encomenda, não podia permanecer insensível ao pedido daquele governo legítimo, mas ameaçado. As notícias da Espanha, sobretudo de Barcelona, onde moravam sua mãe e sua irmã, uma jovem viúva com cinco filhos, não eram boas. Em Paris, essas informações eram recebidas em um clima de tensão e assumiam maior escala. Entre compatriotas, partilhavam-se inquietações, tristezas, sentimentos de impotência. Temia-se a desinformação. Duvidava-se, suspeitava-se e feria-se uns aos outros.

A ansiedade estava tão acumulada na mente do artista que Picasso se armou de seu pincel para defender seu país como se precisasse descarregar seus nervos. Instalado havia pouco tempo em uma antiga casa de fazenda na aldeia de Tremblay-sur-Mauldre, nos Yvelines, Pablo foi em busca de um ateliê que se adaptasse às necessidades da elaboração de um quadro de grande formato. Diz a



lenda que sua nova conquista, a fotógrafa Dora Maar, teria descoberto para ele uma grande água-furtada no segundo andar de uma mansão do século XVII na rue des Grands-Augustins. Na realidade, o governo espanhol adquiriu o ateliê dos irmãos Labalette para uso exclusivo de Picasso por 1 milhão de francos antigos. Este era o lugar usado pelos irmãos, que foram contratados por José Lluís Sert para construir o pavilhão espanhol, para armazenar seu material. O lugar ajudou. Sua aura artística era inegável: Balzac havia situado ali a ação de A obra-prima ignorada; poucos meses antes, o jovem e impetuoso Jean-Louis Barrault havia ensaiado, também ali, sua companhia de teatro; e o brilhante Georges Bataille, ex-amante de Dora Maar, havia realizado, naquele mesmo lugar, reuniões de seu grupo Contra-ataque.<sup>33</sup>

E não importava que o espanhol estivesse de volta ao tumulto de Paris, do qual quisera justamente fugir refugiando-se em sua fazenda de Yvelines. Picasso sabia que repousava sobre seus ombros a responsabilidade de expressar alto e bom som uma mensagem de resistência dirigida a milhares de visitantes do mundo inteiro. Meses se passaram sem que um projeto específico tomasse forma. O pintor pensou primeiro em uma daquelas obras do tipo "narrativas em abismo", de que era um virtuoso: uma cena de ateliê onde se "confrontam" o pintor e seu modelo. A liberdade da arte, em outras palavras...

## **OPERAÇÃO ERRADICAÇÃO**

O horror que se desenrolou na Espanha decidiu o rumo da obra. Em 26 de abril de 1937, no fim da tarde, durante exatamente três horas e quinze minutos, a cidade de Guernica foi tomada como alvo durante a Operação Rugen. Localizada na província de Biscaia, no norte do país, a comuna famosa pela qualidade de seus artesãos armeiros ainda estava sob controle republicano. Era dia de mercado, as ruas estavam cheias de gente vinda da região ao redor. Com a justificativa de um sinal de apoio ao general Franco, as forças aéreas nazistas auxiliadas por caças italianos do Corpo Truppe Volontarie massacraram a histórica cidade basca, matando cerca de 1.700 civis e destruindo dois terços da cidade.

Os aviões sobrevoavam as ruas em baixa altitude, soldados atirando granadas, metralhando civis, lançando bombas explosivas e depois bombas incendiárias. Guernica ficou em chamas. A reportagem emocionada do jornalista sul-africano George Steer foi publicada no jornal britânico The Times e no

americano The New York Times, mexendo com o coração dos leitores (de língua inglesa) de todo o mundo. Ele contava que o fogo que se refletia nas nuvens de fumaça era visível a mais de quinze quilômetros de distância. Enquanto as casas desmoronavam no meio das chamas, as equipes de resgate procuravam sobreviventes nos escombros, os habitantes juntavam seus poucos pertences e fugiam pelas estradas para Bilbao.

O mundo ocidental, que até então não sofrera as atrocidades da Segunda Guerra Mundial, ficou em choque. Poucos meses antes, Madri tinha resistido durante várias semanas a bombardeios sistemáticos. A Espanha, na realidade, tornara-se o campo de treinamento e formação dos chefes alemães de esquadrilha da novíssima Legião Condor, uma frota aérea composta de cerca de seiscentas aeronaves. Bilbao pagou o preço por isso em agosto de 1936 e janeiro de 1937. No final de março de 1937, a cidade basca de Durango foi seriamente afetada.

Mas Guernica é a capital tradicional do País Basco, onde fica o carvalho junto do qual sucessivamente prestaram juramento os senhores de Biscaia, os reis da Espanha e os presidentes do País Basco. O ataque a esse lugar altamente simbólico foi a gota-d'água que transformou o mal-estar de Picasso em raiva. Ao receber a notícia, ele abandonou a ideia bem-comportada do pintor e seu modelo. A atrocidade da guerra pela guerra seria o assunto de seu mural para o pavilhão espanhol na Exposição internacional. Assim que a grande tela recém-encomendada no estabelecimento simples do velho Castelucho foi entregue em seu novo ateliê, ele se entregou à tarefa.

## **PICASSO POLÍTICO**

Em sua juventude anarquista, Picasso ilustrou as duras condições de vida da classe trabalhadora de Barcelona, mas nunca havia adotado até então qualquer posição abertamente política. Depois da visita da delegação oficial espanhola em janeiro de 1937, ele começou uma série de gravuras que seriam editadas em forma de cartões-postais, acompanhadas por um poema de Paul Eluard e vendidas na Exposição internacional em benefício dos partidários da República. Na esteira dos Desastres da guerra de Francisco de Goya, Sonho e mentira de Franco se lê como uma história em quadrinhos, composta de duas pranchas para quinze quadros ou compartimentos. Cada desenho satírico apresentava um generalíssimo Franco grotesco e ridículo, um pai Ubu se fazendo de Dom

Quixote, montando, a cada vez, um cavalo de guerra, um porco ou um falo com patas. Concluída em junho, a série foi finalmente publicada sob a forma de uma pasta, acompanhada do fac-símile de um manuscrito eloquente que Picasso redigiu na escrita automática tão cara aos surrealistas:

‘Gritos de crianças gritos de mulheres gritos de aves gritos de flores gritos de estruturas de madeira e de pedras gritos de tijolos gritos de móveis de camas de cadeiras de cortinas de painéis de gatos e de papéis gritos de odores que se arranham gritos de fumaça pungente no pescoço os gritos que cozinham na caldeira e os gritos da chuva dos pássaros inundando o mar que corrói o osso e quebra os dentes mordendo o algodão que o sol extrai do prato que a bolsa e o bolso escondem na marca que o pé deixa no rochedo.

Sonho e mentira de Franco, 1937 (trecho) ‘

## ETAPAS DE MATURAÇÃO

Picasso desenhava muito, amadurecia sua composição, girava em torno de seu tema, arrumava, desarrumava. Ele começou a desenhar em 1º de maio, dez dias depois iniciou a pintura e completou a tela em 4 de junho - 35 dias para produzir uma obra-prima. E, no entanto, a operação não era fácil: a tela de 3,5 metros de altura é tão grande que o chassi precisou ficar inclinado para trás e o pintor precisava subir em uma escada e usar um pincel comprido para atingir o alto do quadro. Por trás do mestre, Dora Maar fez mais do que observar. Ela fotografou. Todos os dias, mostrava suas provas a Pablo e ele fazia alterações. Esse olhar externo ofereceu um novo ponto de vista, o fez acompanhar ao vivo a evolução de sua criação, como se Guernica fosse um animal vivo que ele tinha de ajudar a vir ao mundo.

O formato fotográfico tinha outra vantagem: oferecia a Picasso uma ideia da aparência da obra quando reproduzida. Pode-se imaginar que ele já estaria pensando em Guernica na forma de cartão-postal, amplamente divulgado e cuja clareza e legibilidade o permitiriam tocar um maior número de pessoas. Sentindo o golpe de mestre, o dono de galeria e editor Christian Zervos preparou um número especial de sua revista Cahiers d'Art, em que reuniu as fotografias de Dora Maar, os desenhos preparatórios e sobretudo textos críticos elogiosos assinados por ele próprio e outros críticos de arte: Jean Cassou, Pierre Mabilie,

Michel Leiris, Georges Duthuit.

No ateliê, sucediam-se as visitas de colegas e amigos: Henry Moore, Roland Penrose, Alberto Giacometti, Max Ernst, André Breton e outros. O jornalista Jean Vidal encontrou um Picasso seguro de si e do caminho escolhido: "Veja este quadro", disse ele, "pertence à República Espanhola e eu anexo a ele um cheque com o valor de um avião..." A obra foi entregue ao pavilhão da Espanha durante o mês de junho, mas este só foi aberto ao público em 12 de julho, bem depois da abertura oficial do evento, em 25 de maio. Até em sua arquitetura modernista, o lugar estava a serviço da República.

Na entrada, uma grande impressão fotográfica mostrando soldados e acompanhada de um subtítulo dava o tom: "Lutamos pela unidade da Espanha, lutamos pela integridade do território espanhol." Ao lado de Pablo, os artistas e compatriotas Julio González, Alberto Sánchez e Joan Miró contribuíam para a atmosfera reivindicadora com obras partidárias. A ideia dominante era a de uma cultura ameaçada, de um patrimônio imaterial em perigo. Apresentações teatrais e espetáculos de folclore combinando dança e música eram intercalados com documentários assinados por nomes como Luis Bunuel e Hemingway. Os desastres da guerra civil e a resistência republicana assombravam a decoração do ambiente, como o retrato do poeta Federico Garcia Lorca, assassinado um ano antes pelos franquistas, ou O ceifador, de Miró, grande mural representando um camponês catalão revoltado.

Concentrado de violência estilizada, Guernica roubava o espetáculo. A obra ecoava o choque de acontecimentos recentes ainda muito dolorosos. Era especialmente esperada porque algumas semanas antes Picasso apresentara à imprensa um depoimento para calar os rumores sobre seu suposto franquismo: "A guerra espanhola é a batalha da reação contra o povo, contra a liberdade. Toda a minha vida como artista não passou de uma luta contínua contra a reação e a morte da arte... No quadro em que estou trabalhando e a que vou chamar de Guernica, e em todos os meus trabalhos recentes, expresso claramente o meu repúdio pela casta militar que mergulhou a Espanha em um oceano de dor e morte..."

## **EM HONRA DA REPÚBLICA**

Diante de Guernica, o público ficou dividido. Até mesmo o presidente do Partido Nacional Basco, José Antonio Aguirre, recusou a sugestão de Picasso de

doar a tela ao povo basco. Um absurdo. Desde 1907, com suas célebres Les demoiselles d'Avignon, Pablo tornara-se especialista em não deixar ninguém indiferente. Os admiradores do pintor o chamavam de gênio, os outros diziam que a obra era uma enorme farsa. "Um artista que desenha como uma criança não é um verdadeiro artista!", ironizavam alguns no pavilhão alemão.

Nas fileiras comunistas e operárias, as pessoas não escondiam a decepção e a incompreensão: o toque e o estilo de Picasso mascaravam a tragédia do tema. Criticava-se o artista por estar presente demais, por ter privilegiado a forma mais do que o fundo, por estar fechado em uma torre de marfim onde se esquecera de como era se dirigir ao público operário. Anthony Blunt, crítico britânico do Spectator, descreveu o quadro como "uma tempestade cerebral privada". O mesmo que culpar Picasso de ser Picasso... Mas a divisão era sobretudo política: à direita, condenava-se. À esquerda, defendia-se. Na véspera da inauguração do pavilhão espanhol, durante uma pequena celebração do fim de sua construção, o poeta Max Aub disse bem: "É possível que esta arte seja acusada de ser demasiado abstrata ou difícil para um pavilhão como o nosso, que busca, acima de tudo e mais que tudo, ser uma manifestação popular. Este não é o momento de nos justificarmos, mas estou certo de que, com um pouco de boa vontade, todos poderão perceber a raiva, o desespero e a terrível contestação que esse quadro descreve...

Para aqueles que protestam dizendo que as coisas não são assim, devemos responder perguntando a eles se têm dois olhos para ver a terrível realidade da Espanha. Se a pintura de Picasso tem um único defeito, é o de ser real, de ser terrivelmente verdadeira demais, verdadeira de uma forma atroz." Picasso não estava lá para assistir ao debate. Uma vez entregue o quadro, o ateliê no sótão da Grands-Augustins foi trancado e o artista partiu para uma temporada de verão com Dora Maar, Paul Éluard e sua mulher Nusch em um hotel no vilarejo provençal de Mougins.

Apesar de passar os dias bonitos pintando paisagens e retratos de seus próximos, Guernica não saiu de seus pensamentos. Quando a Exposição internacional de Paris fechou as portas em 25 de novembro de 1937, ele já teria afirmado repetidamente sua intenção de enviar a tela para Madri. Guernica, dizia ele, pertence ao povo espanhol. Seu novo galerista, Paul Rosenberg, então o convenceu a incluir o quadro em uma grande exposição ao ar livre junto com os três melhores representantes da arte francesa da época: Henri Matisse, Georges Braque e Henri Laurens. De janeiro a abril de 1938, Guernica e mais de uma centena de pinturas visitaram a Kunstnernes Hus de Oslo, na Noruega, o Statens

Museum for Kunst em Copenhagen, na Dinamarca, a Liljevalchs Konsthall de Estocolmo e depois a Konsthall de Gotemburgo, na Suécia.

Em cada uma dessas etapas, a presença do quadro foi um acontecimento junto aos artistas locais e influenciou pintores como Richard Mortensen da figura da mulher com a criança e Asger Jorn, com o tema do cavalo. Para o público escandinavo em geral, muito distante dos horrores que sofriam os espanhóis para se sentir verdadeiramente tocado, Guernica era uma tela bonita entre muitas outras. Durante esse tempo, na Alemanha, a situação se deteriorou. De volta a Paris, o mural permaneceu guardado, enrolado em um canto do ateliê da Grands-Augustins por alguns meses. Outra viagem estava sendo preparada. Ao mesmo tempo que a aventura escandinava valera, para Picasso, como a grande homenagem de ser considerado um pintor à altura dos maiores artistas franceses contemporâneos, uma turnê britânica prometia estar mais de acordo com o papel que Pablo destinava ao seu quadro.

O Reino Unido, na verdade, destacava-se por sua política de não intervenção, abandonando a Espanha à sua triste sorte. O National Joint Committee for Spanish Relief, ou Comitê Britânico de Assistência à Espanha, constituído de personalidades políticas, historiadores, artistas e poetas, queria organizar uma excursão do quadro para tentar influenciar a neutralidade britânica e ao mesmo tempo angariar fundos em favor das vítimas e refugiados espanhóis - Pablo pessoalmente não deixava de doar grandes somas. As New Burlington Galleries em Londres foram o ponto de partida de um circuito que passou pela Whitechapel Art Gallery, também na capital inglesa, e terminou em Manchester em fevereiro de 1939.

Apesar das hesitações dos que o rodeavam, inquietos com o clima da Europa, já deteriorado, Picasso ordenou a partida para Londres do quadro e de 67 desenhos preparatórios. Nas New Burlington Galleries, o enorme sucesso da grande exposição surrealista no ano anterior não se repetiu. Embora a recepção da crítica fosse boa de modo geral, os organizadores não esconderam sua decepção quando apenas 3 mil visitantes foram ver Guernica na elegante Mayfair. A exposição de fins beneficentes drenou um público esclarecido já adepto à causa, e a emoção estava obrigatoriamente presente ao encontro. Os defensores do nacionalismo, contudo, ainda quiseram ter a última palavra e organizaram na sala vizinha uma exposição sobre Ignacio Zuloaga, pintor favorito do caudilho Francisco Franco. Seus Defensores do Alcazar de Toledo eram uma resposta abertamente hostil à obra-prima de Picasso. Apesar das mentes racionalistas de alguns que admitiam não entender necessariamente o

quadro do catalão, os visitantes iam lá para admirar Guernica e evitar como a peste a sala de Zuloaga. Na Whitechapel Gallery, localizada não muito longe dos bairros populares do East End, a acolhida era outra. Inaugurada pelo líder do partido trabalhista Clement Attlee, a exposição teve quase 15 mil visitantes desde a primeira semana. O preço da entrada era um par de botas a ser enviado para a frente republicana.

## **TRÊS PEQUENAS EXCURSÕES, MAS NÃO VAI EMBORA**

A turnê britânica não foi suficiente. Para obter mais apoio financeiro para a causa republicana, Picasso quis que a exposição atravessasse o Atlântico e fosse para Nova York. Embaixadora impressionante, Guernica embarcou no Normandie acompanhada, na ocasião, por Juan Negrín, presidente do governo espanhol no exílio. Em 5 de maio, a Valentine Gallery inaugurou a exposição Picasso: Guernica, sob a égide do Congresso dos Artistas Norte-Americanos, que contava com membros ilustres como Albert Einstein, Thomas Mann e Ernest Hemingway.

No final do verão, o lote de obras partiu para uma turnê de três meses pelos Estados Unidos - Los Angeles (Stendhal Art Galleries), São Francisco (San Francisco Museum of Art) e Chicago (Arts Club). Mas o público do Novo Mundo não tinha a mesma sensibilidade nem as mesmas expectativas que o do Velho Continente. Dois dias depois de a exposição abrir as portas em São Francisco, a guerra foi declarada. À tensão do debate político que se desenrolava do outro lado do Atlântico acrescentou-se a má acolhida, pela imprensa e pelos críticos, daquela arte demasiada vanguardista. Em Los Angeles, apenas 735 visitantes se deram ao trabalho de sair de casa... Alfred H. Barr, diretor do novíssimo Museu de Arte Moderna de Nova York e admirador de Picasso desde o início, teria um resultado totalmente diferente com uma retrospectiva que viria a ser um marco na história da arte moderna. Picasso: 40 anos de sua arte iniciou sua turnê americana no MoMA em novembro de 1939 e a encerrou em 13 de abril de 1941 em Pittsburgh, no Carnegie Institute. O Chicago Art Institute, o Boston Museum of Fine Arts, o City Art Museum de Saint Louis, o San Francisco Museum of Art, o Cincinnati Museum of Art, o Cleveland Museum of Art, o Isaac Delgado Museum em Nova Orleans e o Minneapolis Institute of Arts receberam, sucessivamente, a exposição-evento que estabeleceu definitivamente o papel de Pablo Picasso como artista angular da modernidade.

Ao contrário da primeira excursão, Guernica foi dessa vez apresentada tendo como fundo obras representativas de toda a carreira do artista, desde o final da década de 1890. Conhecido - e criticado - por sua abordagem muito formalista da arte, Alfred H. Barr concentrou-se no aspecto estético inovador do painel monumental. A Guerra Civil espanhola quase não passava de anedota. Pablo, coroado rei da arte moderna, temia o retorno do quadro para uma Europa em guerra. Preferindo saber que Guernica estaria em segurança nos Estados Unidos, confiou-a oficialmente à guarda do MoMA, na pessoa de Alfred Barr. O museu nova-iorquino, afinal, já possuía outra obra-prima do pintor, Les demoiselles d'Avignon, pintada trinta anos antes. Mas Guernica não ficou descansando. Depois de uma nova exposição no MoMA no verão de 1941, a tela partiu novamente para uma série de empréstimos: o Fogg Art Museum em Cambridge (Massachusetts), a Gallery of Fine Arts de Columbus (Ohio) e de volta ao Fogg Art Museum no verão de 1942. Guernica era intrépida, para grande aflição dos curadores e conservadores do museu, que temiam por seu estado de conservação.

## APARELHO CRÍTICO

Para os historiadores e críticos de arte, Guernica é uma benção, um alimento fortificante, um campo aberto para infinitas teorias e explorações. Com esse quadro, Picasso duplicou oficialmente a sua aura artística com a influência política. Não é verdade que ele próprio alegara algum tempo antes que "a pintura não é feita para decorar apartamentos", mas é "um instrumento de guerra para ataque e defesa contra o inimigo"?

Em 1944, Jerome Seckler, pintor americano instalado em Paris durante a guerra, solicitou a Picasso uma entrevista para a revista americana marxista New Masses. Esse depoimento viria a ser fundamental, porque deu fim às diferentes interpretações da tela que identificavam, por exemplo, o cavalo traspassado por uma lança com o país derrubado pelo franquismo: "O cavalo representa o povo", corrigiu o pintor, que aceitou pela primeira vez falar sobre Guernica. "O touro não é o fascismo, é a brutalidade e o obscurantismo", acrescentou, defendendo-se de qualquer curva simbólica em sua obra de modo geral. "So a pintura mural Guernica é simbólica (...) alegórica. Foi por isso que usei o cavalo, o touro e o resto. A pintura mural é feita para expressar e resolver nitidamente um problema e foi por isso que usei simbolismo."



O fim da guerra em nada diminuiu a aura do quadro, cujo poder alegórico era então celebrado em todos os lugares. O horror causado pela descoberta do destino reservado aos judeus durante o conflito alimentou uma sensação de impotência e a necessidade visceral de cristalizar essa violência para não esquecer; um papel que Guernica endossou sem vacilar. Em 1949, o jovem cineasta Alain Resnais imaginou um curta-metragem inspirado em "A vitória de Guernica", o texto tristemente irônico que Paul Éluard havia escrito em 1937 sobre suas visitas ao ateliê da Grands-Augustins. Com Robert Hessens, Alain Resnais construiu um documentário em preto e branco em que se sucedem, tendo ao fundo a música arrepiante composta por Guy Bernard, detalhes do mural superpostos a outras obras do mestre. Lido com a voz embargada de emoção de Maria Casares, estrela do cinema francês nascida na Galícia, o texto de Éluard deixa transparecer uma esperança loucamente ingênua. Pois Guernica não foi o apogeu do horror, foi apenas um aperitivo. Seis anos mais tarde, o cineasta faria um retorno tempestuoso na Croisette com um filme bem mais literal, Noite e nevoeiro, tão perturbador para a França que foi apresentado fora da competição.

## A VIDA AMERICANA

Em segurança no MoMA de Nova York, Guernica permaneceu atrelada ao solo dos Estados Unidos por uma década. Os artistas da terra não se referiam mais ao quadro; Jackson Pollock, Mark Rothko, Achille Gorky, Willem de Kooning, William Baziotes, Adolph Gottlieb, Robert Motherwell... Todos estavam atordoados pela obra e reagiam a ela cada um de sua própria maneira. A presença americana de Guernica é, assim, considerada essencial para o surgimento da cena nova-iorquina do final de 1940, quando o epicentro da arte moderna oscilou de Paris para a Big Apple.

Logo, o famoso e temível crítico de arte Clement Greenberg, mentor e criador de todos aqueles jovens pintores que empurrava para a abstração, colocou em perspectiva a obra de Picasso. Um artista que não ousasse se extrair do caminho da figuração, de acordo com ele, estava condenado à retaguarda; a arte deveria a partir de então ser desvinculada de qualquer fenômeno social, de qualquer expressão cultural. Acusada de tradicionalismo por Greenberg, Guernica também sofreu por causa do comunismo declarado de seu autor.

Nesse clima de Guerra Fria e macartismo, as referências a Franco e à

Guerra Civil espanhola desapareceram como num passe de mágica da etiqueta explicativa no MoMA. A obra é tão poderosa que incomodava mais do que os fatos que representa. De embaixadora para arrecadar dinheiro para os refugiados espanhóis, Guernica tornou-se uma pintura célebre por suas qualidades plásticas. A década de 1950 marcou uma nova década de turnês incessantes, iniciadas em 1953, em Milão, por ocasião de uma primeira retrospectiva italiana organizada no Palazzo Reale. A exposição tomou forma em Lyon e depois em Roma, mas a fase milanesa brilhou não só pela presença de Guernica, bem como pelas obras recentes, entre as quais os murais Guerra e paz, destinados a decorar a capela do Castelo de Vallauris, e o polêmico Massacre na Coreia.

É forçoso constatar que a tragédia basca desencadeou uma torrente de ansiedade no pintor que, mesmo podendo se dedicar a temas leves como naturezas mortas ou ainda se comprazer em imaginar cenas eróticas tórridas, produzia composições mais escuras, dominadas pela dor, pela crueldade e pela violência. Depois da Espanha, foi a França que ele viu cair. Sua raiva redobrou quando soube que fazia parte do lote dos chamados artistas "degenerados". Os nazistas tinham encontrado nele uma força impura, própria para perverter mentes. Fiel ao seu país de adoção, ele retornou a Paris durante a Ocupação, apesar dos convites para residir no exterior. Não se importava com sua própria segurança. Depois da Itália, a retrospectiva tomou o rumo do Brasil para a segunda edição da Bienal de Arte de São Paulo. O efeito 'Guernica' foi imediato: o evento ganhou estatuto de imperdível no mundo da arte, o que até hoje não mudou.

A tela nunca mais viajou para a América do Sul desde então. Após a escala brasileira, o retorno a Nova York foi de curta duração. Em junho de 1955, Guernica voltou a Paris pela primeira vez desde 1939. Concebida na capital francesa, no início da Primeira Guerra Mundial, a tela encontrou um país pacificado. O Museu de Artes Decorativas preparou uma nova retrospectiva da obra do mestre, dessa vez para celebrar o quinquagésimo aniversário da sua chegada a Paris.

A "loucura Picasso" estava no auge. O pintor não ligava para as homenagens, não fora para recebê-las que tinha passado a vida desenhando. Por mais de um ano e meio, a exposição excursionou pela Europa, indo para a Alemanha (onde, em Munique, Colônia e Hamburgo, Guernica pisou em calos), Suécia (Estocolmo), passando pela Bélgica (Bruxelas) e pela Holanda (Amsterdã). Apesar de seu status de ícone, Guernica não tinha a capacidade de recuperação de uma estrela do rock que o mundo inteiro disputa. Os transportes

sucessivos, para os quais a tela era desprendida de seu suporte, enrolada em torno de um tambor, desenrolada, grampeada e estendida novamente com a ajuda de revestimentos, comprometiam a integridade da tela e da camada pictórica, que havia muito tempo perdera a flexibilidade. Loucos de preocupação a cada viagem, os conservadores do MoMA venceram uma batalha, mas não ganharam a guerra. Guernica estava daí em diante proibida de sair do território americano.

Sua última escapada datava de 1957. No rastro das homenagens europeias, o museu de Nova York aproveitara o 75º aniversário do pintor para organizar uma exposição com curtas escalas no Art Institute de Chicago e depois no Philadelphia Museum of Art. Dessa vez, foi pedido expresso de Pablo que a pintura, já seriamente danificada, deixasse de viajar. Em contrapartida, o artista concedeu a guarda do quadro ao MoMA por um período indeterminado: enquanto subsistisse o Estado franquista e a República não fosse restaurada na Espanha. "Com Guernica, tenho o prazer de fazer uma declaração política a cada dia no coração de Nova York", teria dito o pintor ao poeta Rafael Alberti - esta decisão de Picasso persistiria em 1968, quando os antimilitaristas imploraram que fosse retirada a custódia da tela dos Estados Unidos depois do massacre de civis em My Lai no Vietnã pelo Exército norte-americano. De volta a casa no final do mês de fevereiro de 1958, a tela monumental não saiu das paredes do museu da rua 53 por mais de vinte anos. Todos os pedidos de empréstimo eram ignorados.

## **QUANDO A ESPANHA SE INTROMETE**

Esse conservadorismo súbito deveria enfrentar, no final de 1960, um maremoto vindo da Espanha: estava sendo reivindicado o retorno de Guernica ao país. Entre os intelectuais e estudantes antifranquistas para os quais o quadro se tornara o símbolo máximo de resistência ao poder, raros pareciam saber que a tela nunca tinha atravessado os Pirineus. Tal erro ingênuo não era importante; o desconforto tinha outra origem. Como Picasso poderia imaginar que um dia sua obra-prima seria usada como refém pelos inimigos jurados da República para fazer crer na democratização do país? Um novo museu de arte contemporânea estava sendo construído em um bairro destruído de Madri. Incluir Guernica nas coleções seria ao mesmo tempo lógico no plano da história da arte nacional e um sinal de abertura do regime, pronto a saudar uma obra que o criticava abertamente. Ainda era preciso convencer Picasso... Com síndrome de Parkinson, Franco estava morrendo e o almirante Luis Carrero Blanco havia

retomado a liderança.

Seu diretor de Belas-Artes, Florentino Pérez Embid, o convenceu a iniciar as negociações com o pintor e o museu americano. As posições comunistas de Pablo, assegurava ele, eram mera infantilidade que não se deveria levar em conta. Primeiro passo: um almoço para a imprensa em Paris em outubro de 1969, durante o qual o diretor declarou que o almirante acreditava que o lugar de Guernica era em Madri. Os separatistas bascos não se iludiram: obter Guernica seria uma forma indireta de o governo franquista reescrever a história e subestimar o sofrimento das vítimas. O advogado de Picasso, Roland Dumas, contou a emoção de Daniel-Henry Kahnweiler, galerista do pintor, ao receber uma carta oficial do Ministério da Cultura espanhol.

O advogado seguiu depressa para Mougins a fim de dar a notícia a Pablo. "Dumas, não quero que Guernica entre na Espanha enquanto Franco estiver vivo. Aquela é a obra-prima da minha vida. Gosto dela mais do que tudo. Com o resto eu não me importo!", dispara o pintor. Picasso sempre se recusou a organizar a sua sucessão, complicada pelo número de companheiras, mulheres e filhos legítimos e ilegítimos, mas o advogado conseguiu convencê-lo a colocar por escrito seus desejos com relação a Guernica. Em 14 de fevereiro de 1970, Picasso assinou a carta oficial dirigida ao museu americano redigida por seu advogado: "Em 1939, confiei ao seu museu o quadro conhecido como Guernica, bem como os estudos ou desenhos correspondentes ao mesmo, que não podem ser separados da obra principal. Vocês concordaram em entregar a tela, os estudos e desenhos aos representantes qualificados do governo espanhol quando as liberdades públicas fossem restabelecidas na Espanha (...).

A única condição estabelecida por mim para este retorno refere-se ao parecer de um jurista. O museu deverá, portanto, antes de qualquer iniciativa, solicitar o parecer de mestre Roland Dumas, e terá de acatá-lo (...). Caberá a ele, ou a seus sucessores, avaliar se as liberdades públicas foram restabelecidas na Espanha." De uma forma muito sutil, o artista alterava assim as condições do depósito. Guernica permaneceria no MoMA não mais até a restauração da República mas enquanto as liberdades públicas não fossem restabelecidas na Espanha - em 1969, Franco havia nomeado o príncipe herdeiro Juan Carlos seu sucessor, de modo que o sonho de uma nova República parecia muito comprometido. O conceito de "liberdades públicas" fora sugerido a Roland Dumas pelo eminente juiz e constitucionalista Maurice Duverger. O destino da pintura estaria nas mãos do advogado, que deveria julgar se as liberdades públicas, ou seja, o direito de voto, o direito de formar sindicatos ou a liberdade

de expressão estavam garantidos.

Quando Francisco Franco morreu, no dia 20 de novembro de 1975, Pablo não estava mais presente para desfrutar dessa vitória amarga. Morto em 8 de abril de 1973, o pintor deixou para trás uma imensa fortuna que seus herdeiros disputavam. A Monarquia Constitucional suplantou a República, e Guernica ainda estava na mente de todos. Juan Carlos guiou com mão ágil aquele período de difícil transição, livrando-se dos capangas de Franco ainda em atividade, um após o outro. Desde 1977, o Senado considerava as famosas liberdades públicas reivindicadas pelo pintor já devidamente restabelecidas. O novo governo foi logo procurado para iniciar as providências junto ao MoMA e aos herdeiros de Picasso. O fato de um advogado francês ser o único mestre a bordo para avaliar as aptidões democráticas de um país era algo capaz de irritar mais de um espanhol. E o que dizer dos parentes do pintor, despojados de todo e qualquer poder de decisão...

Eles se intrometeram, apelando para o direito moral. Ainda marcado pelos anos do regime de Franco, o país continuava a mudar as plumas, apesar de alguns erros ao longo do percurso, como a prisão de uma companhia de teatro, culpada de se ter expressado livremente. Esse episódio teve o dom de tirar do sério Paloma Picasso, filha de Pablo e Françoise Gilot, que enviou uma mensagem pessoal ao ministro da Cultura: libertem os atores ou interrompo o processo de envio da tela. E eis Guernica capaz de influenciar o processo de democratização de um país inteiro! A imprensa espanhola estava mobilizada; havia uns a favor, outros contra. Picasso continuava a ser um símbolo do comunismo e sua arte ainda era incompreendida por grande parte da população. A classe política espanhola tentou pressionar, de um lado ou de outro. Nos Estados Unidos, uma resolução favorável à ida da pintura para a Espanha passou pelo Congresso e foi aprovada por unanimidade. Mas Roland Dumas continuava sendo o único a poder decidir, ele era o homem a ser convencido. Nos bastidores, encontrou-se com William Rubin, curador do MoMA, o rei Juan Carlos e depois o presidente Adolfo Suarez. O boato tornou-se ensurdecedor: Guernica estava voltando para casa.

## O QUADRO DA DISCÓRDIA

A onipotência de Roland Dumas tinha o dom de deixar tensos os herdeiros de Picasso, entre eles Maya, filha de Marie- -Therese Walter, que expressou

publicamente sua oposição ao projeto. A Espanha, dizia ela, estava longe de ser uma nação progressista: a recusa da Europa em incluí-la na União era a prova. Por sua vez, Claude, filho de Françoise Gilot, procurava fazer valer seus direitos sobre os desenhos preparatórios, que, segundo ele, nunca haviam sido parte da promessa de Pablo.

A última mulher do mestre, Jacqueline Roque Picasso, dirigiu-se então pessoalmente ao primeiro-ministro Adolfo Suarez, em março de 1980, para reiterar o desejo do falecido: o quadro e os desenhos preparatórios deveriam ir para Madri, para o Museu Nacional do Prado. Difícil não reconhecer aí uma manobra de Roland Dumas. Quanto aos bascos, as autoridades tentavam ainda atrair o quadro para seu lado, oferecendo-lhe uma vitrine da última moda no Museu de Belas-Artes de Bilbao. Pois outro assunto agora ocupava a primeira página dos jornais: que museu poderia abrigar Guernica? O Museu do Prado, em Madri, não tinha capacidade para acomodar aquele formato gigantesco, muito menos os milhares de visitantes que iriam se aglomerar para vê-lo.

Organizou-se um debate na TV entre os prefeitos de Guernica, Madri e Málaga, local de nascimento do pintor, e a diretora do Museu Picasso em Barcelona. A escolha recaiu, afinal, sobre o Casón del Buen Retiro, anexo ao Museu do Prado. Os herdeiros e as cidades perdedoras, sentindo-se enganados, não deram a última palavra. Durante meses, todo mundo disputou Guernica. O golpe de Estado de 23 de fevereiro de 1981 iria acalmar os espíritos e deixar todos de acordo. Os críticos, que viam em Juan Carlos um monarca fantoche, tiveram de dar a mão à palmatória. O rei enfrentou uma tentativa de golpe militar de maneira exemplar: a democracia ganhou direito de cidadania na Espanha.

O caminho estava livre para Guernica. Nunca um quadro simbolizou tanto a unidade e a dignidade de um país. No início de julho de 1981, depois de anos de querelas internas, a família Picasso - com exceção de Maya - deu a sua autorização formal para a transferência da obra. Em 8 de setembro de 1981, o governo espanhol assinou um acordo com o MoMA em Nova York confirmando a transferência de propriedade de Guernica e de todos os seus desenhos preparatórios. "Nós fornecemos os mortos e vocês e que ganham o quadro", lamentou o porta-voz do Partido Nacionalista Basco, depois de falharem as últimas tentativas de Bilbao e Guernica para recuperar a tela. Mais tarde, os herdeiros se diriam profundamente decepcionados com o fato de o governo tê-los mantido afastados de todas as operações de transporte e instalação da obra.

Apenas Paloma Picasso estava presente à abertura oficial do sábado, 24 de outubro. No dia seguinte, centenário do nascimento de Pablo Picasso, *Guernica* foi apresentada ao público madrilenho, que ocorreu em massa. Cerca de 5 mil visitantes viram o quadro instalado cinco metros atrás de uma vidraça à prova de balas e ladeado por policiais armados. Entre a amargura dos bascos e a agressividade da extrema-direita, o ícone necessitava de proteção rigorosa... Comparado a esta ameaça, o "atentado" de Tony Shafrazi, que teve lugar no MoMA em fevereiro de 1974, parecia quase infantil. Inspirado em uma frase de *Finnegans Wake*, de James Joyce, o artista iraniano havia escrito no quadro com tinta vermelha em spray "KILL LIES ALL".

Essa obra dita "colaborativa" pretendia ser um protesto contra o presidente Richard Nixon, que acabara de perdoar o tenente William Calley, responsável pelo massacre de My Lai no Vietnã. Hoje, o artista transformado em marchand de arte elegante em Nova York explica que quis dar vigor contestatório à *Guernica*, cujo impacto político estava se desgastando. A tela, protegida por um verniz moderno, foi facilmente recuperada. A estadia naquele aquário sofisticado durou dez anos, em meio a polêmicas. Afinal, o Cason del Buen Retiro não era o Prado. Então, promoveu-se a transformação do Centro de Arte Reina Sofia em Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea. No início da manhã de domingo, 26 de julho de 1992, quando os madrilinhos tinham passado a noite celebrando a inauguração dos Jogos Olímpicos de Barcelona, *Guernica* percorreu em uma câmara térmica os cem metros que a separavam de seu destino final.

O aquário foi reconstituído e permaneceu funcionando até ao final de 1995. *Guernica* finalmente respirava. Estava fora de questão, no entanto, emitir autorizações de saída. Todos os pedidos de empréstimo foram recusados até hoje. Os responsáveis por exposições irrepreensíveis de caráter científico ou simbólico, como *Face à história*, no Museu Nacional de Arte Moderna - Centro Georges Pompidou, em Paris, em 1996 - e a comemoração do quinquagésimo aniversário do fim da Segunda Guerra Mundial organizada pelo Museu Yomiuri Shimbun, em Tóquio, em 1995, foram desencorajados. Nem mesmo os organizadores dos Jogos Olímpicos de Barcelona, em 1992, para quem foi feita uma réplica idêntica da bandeira da Exposição internacional de 1937, conseguiram dobrar os funcionários do Prado e do Reina Sofia.

**ESCONDAM ESSA VIOLÊNCIA QUE NÃO SE PODE VER**

Em Nova York, Guernica deixou um enorme vazio. Só permanece ali sua irmã quase gêmea, uma tapeçaria feita a partir do mural de Picasso a pedido do político Nelson Rockefeller. Destinado à coleção pessoal do futuro vice-presidente dos Estados Unidos, o avatar tecido de Guernica havia nascido com a bênção do mestre espanhol na década de 1950. Alguns anos após a morte de Nelson, sua viúva Happy Rockefeller o doou para a Organização das Nações Unidas em Nova York.

Desde 1985, ele decora a entrada do salão do Conselho de Segurança, um símbolo poderoso do trabalho das Nações Unidas para a paz internacional. Entretanto, no final de janeiro de 2003, em uma América traumatizada pelo 11 de Setembro, um grande pano azul com o logotipo da ONU escondeu a tapeçaria. Poucos dias depois, o secretário de Estado americano Colin Powell fez seu discurso tristemente célebre, dizendo não haver "dúvida de que Saddam Hussein tem armas biológicas". Questionado pela imprensa, o porta-voz da ONU alegou as perturbações que os fortes contrastes da composição causariam nas telas de televisão.

Maureen Dowd, editorialista do New York Times, famosa por sua pena mordaz, não se deixou enganar: "O senhor Powell teria dificuldades em fazer o seu número encantador para convencer o mundo a bombardear o Iraque se fosse filmado rodeado de mulheres, homens, crianças, touros e cavalos mutilados e gritando até a morte." Fazia quase vinte anos que as câmeras filmavam diplomatas entrando e saindo da sala do Conselho sem que Guernica causasse enxaquecas nos telespectadores. Foi querendo esconder a obra que toda a atenção se voltou novamente para sua mensagem pacifista. Picasso tinha razão: graças à Guernica, ele tem o prazer de fazer uma declaração política todos os dias no coração da cidade de Nova York. Tony Shafrazi pode guardar suas latas de tinta.

- Guernica

Pablo Picasso (1881-1973)

1937

Óleo sobre tela

349 cm x 777 cm

Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madri





## AGRADECIMENTOS

Esta coletânea não teria sido possível sem o formidável trabalho realizado pelos historiadores de arte por séculos a fio e os impressionantes trabalhos respectivos de jornalistas, historiadores e outros pesquisadores. Assim, as histórias dedicadas à deusa esculpida de Morgantina e A origem do mundo de Gustave Courbet são em grande parte baseadas no trabalho excepcional dos jornalistas Jason Felch e Ralph Frammolino e do historiador Thierry Savatier, respectivamente. Ninguém antes do jornalista Jérôme Coignard contou sobre o roubo da Mona Lisa em 1911 de maneira tão precisa e documentada. Que eles vejam nestes textos a expressão de minha admiração e de minha gratidão.

Por "mais que os livros ofereçam uma riqueza de informações, sua leitura pode nos reservar momentos de dúvida e incompreensão. Sou especialmente grata à Marina Minozzi, Marie-Louise Fabrega Dubert e André-Marc Delocque-Fourcaud por ter posto fim a estes momentos com tanta benevolência. Gostaria igualmente de agradecer a Amélie Hardivillier, Pascale Koltarski e Sophie Broyet por terem se dedicado com tanta gentileza a me orientar para boas direções. Enfim, que Lily Guillard, Therese-Marie Mahé e Maya Morando fiquem certas da minha profunda gratidão. Esta primeira aventura literária nasceu da confiança de três pessoas. Como qualificar este belo encontro com Philippe Rey e Charlotte Liébert Hellman a não ser como delicioso? Obrigada, Philippe, por sua confiança e entusiasmo, que me foram indispensáveis. Obrigada, Charlotte, por seu apoio salutar e seus conselhos judiciosos. Last but not least, muito obrigada por sua fidelidade, caro Matthieu de Sainte-Croix.

## Notas

[ ← 1 ]

N.E.: Fuad I (1868-1936) foi rei do Egito entre o período de 1922 1936.

[ ← 2 ]

Depósito no qual as tropas americanas armazenavam as obras de arte confiscadas durante a guerra.

[ ← 3 ]

Le Buste de Nefertiti: une imposture de l'egyptologie? [O Busto de Nefertiti: uma farsa da egiptologia?], Infolio, 2009.

[ ← 4 ]

Jean-François Champollion (1790-1832) foi um egiptólogo francês, responsável por decifrar os hieróglifos egípcios.

[ ← 5 ]

Cassandra, filha de Priamo e Hécuba, reis de Troia, possui o dom da profecia. No entanto, ao recusar-se a dormir com Apolo, o deus lança-lhe a maldição de que todas as suas profecias sejam desacreditadas.

[ ← 6 ]

Magistrado municipal antes de 1789.

[ ← 7 ]

Filipe III de Borgonha (1396-1467) reinou entre o período de 1419 e 1467.

[ ← 8 ]

N.T.: Coletânea de biografias de santos escrita por Jacopo de Varazze no século XIII (ed. bras.: FRANCO JÚNIOR, Hilário (trad.). São Paulo, Companhia das Letras, 2003).

[ ← 9 ]

Refere-se à noite de Carnaval, em 1497, quando, em Florença, seguidores do frei Girolamo Savonarola reuniram-se em volta de uma grande fogueira para queimar objetos de luxo, como obras de arte, livros, joias e roupas.

[ ← 10 ]

N.T.: "Waterloo! Waterloo! Waterloo! Morne plain!" - Verso do poema "A expiação", de Victor Hugo.

[ ← 11]

Exceto os painéis de Adão e Eva, pois estes estavam guardados no depósito da Catedral.

[ ← 12]

Berlim foi capital do Reino da Prússia entre o período de 1701 a 1918.

[ ← 13]

Herdeiro do Império Austro-Húngaro, o arquiduque foi assassinado em 1914 por um membro de um grupo sérvio nacionalista. Este episódio é conhecido como o estopim da Primeira Guerra Mundial.

[ ← 14]

Principal via da cidade italiana de Perúgia.

[ ← 15]

Série de pinturas na parte inferior de um painel. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

[ ← 16]

N.T.: Na arquitetura clássica, parte intermediária de um entablamento, geralmente ornada de pinturas, esculturas etc. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

[ ← 17]

N.T.: Moldura constituída de um círculo côncavo e filete, que serve de coroamento a uma cornija. (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa)

[ ← 18]

N.A.: Contração de "Madonna Lisa", Monna Lisa é a forma italiana, usada pelos historiadores de arte. A grafia (errônea) "Mona Lisa", que se impôs junto ao grande público, foi a escolhida aqui.

[ ← 19]

N.T.: No original, Marri de La Joconde. Marri, aflito, contrariado, soa também como mari, marido.

[ ← 20]

N.T.: L.H.O.O.Q., em francês quando lido soa como a frase "Elle a chaud au cul" que, traduzida, significa algo como "ela tem fogo no rabo".

[ ← 21]

N.E.: A mais alta patente militar na Alemanha nazista.

[ ← 22 ]

N.T.: Émile Coué introduziu o método de estímulo do self pela autossugestão consciente, no qual ao repetir ideias (palavras, imagens etc.) uma pessoa é capaz de condicionar a mente a assimilar tal informação como verdade.

[ ← 23 ]

N.E.: O Castelo de Neuschwanstein serviu de inspiração para os castelos dos contos de fadas de alguns dos filmes produzidos pelo Walt Disney.

[ ← 24 ]

N.T.: Refere-se a uma taxa de contribuição para o audiovisual público, cobrada antecipadamente de ouvintes e telespectadores para financiar antenas públicas de radiodifusão e televisão de certos países.

[ ← 25 ]

N.E.: Referência a Phineas Taylor Barnum, empresário norte-americano, que ficou famoso e enriqueceu promovendo megaespetáculos, nos quais exibia aberrações e números falsos para enganar o público.

[ ← 26 ]

N.E.: Na alegoria contada pelo profeta Ezequiel, Oolibá, irmã mais jovem de Oolá, era uma prostituta adúltera. Assim descreve o profeta: "Desejaste a luxúria da tua mocidade, quando os egípcios apalpavam os teus seios, para violentar os peitos da tua mocidade." (Ezequiel 23:21).

[ ← 27 ]

N.E.: Robert Fernier (1895-1977) foi um pintor francês, fundador do Museu Courbet, na cidade de Ornans.

[ ← 28 ]

N.E.: Refere-se ao filme Christopher Bean, lançado em 1933.

[ ← 29 ]

N.E.: A mais alta instância do governo da URSS.

[ ← 30 ]

N.E.: Nikita Khrushchev (1894-1971) foi secretário-geral do Partido Comunista da União Soviética entre os anos de 1953 e 1964.

[ ← 31 ]

N.T.: Decreto de Lenin de janeiro de 1918 incluído na Declaração dos Direitos do Povo

Trabalhador e Explorado, que anulava todas as dívidas soberanas russas e, consequentemente, os haveres dos europeus portadores de títulos russos. A Rússia soviética não existe mais, porém a Rússia atual ainda não teria ab-rogado esse decreto.

[ ← 32 ]

N.E.: Bisneto do colecionador Ivan Morozov.

[ ← 33 ]

N.E.: Grupo antifascista formado por intelectuais da esquerda, criado, em 1935, por Georges Bataille e Andre Breton.